COLECŢIA

memorii/jurnale

Această carte a fost publicată cu sprijinul
FUNDAŢIEI SOROS PENTRU O SOCIETATE DESCHISĂ

MONICA LOVINESCU

În România. Licență în litere la Universitatea din București. În afara unui basm scris în copilărie, la vreo 7–8 ani, și publicat în *Dimineața copiilor*, își reneagă cu vehemență debuturile literare. De pe la 15 ani publică proze scurte în *Vremea, Kalende* etc., ca și un roman în mai multe numere consecutive din *Revista Fundațiilor Regale*. Le găsește pe toate sofisticate și artificioase. Imediat după război deține cronica dramatică la *Democrația* lui Anton Dumitriu. Tot atunci e asistenta lui Camil Petrescu la Seminarul său de artă dramatică.

În Franța. Pleacă la Paris în septembrie 1947 ca bursieră a statului francez, iar în primele zile ale lui 1948 cere azil politic. La început face parte din tinere companii teatrale și semnează regia unor piese de avangardă. Situația din țară îi reține apoi integral atenția. Colaborează cu articole și studii despre literatura română și despre ideologia comunistă în numeroase publicații: *East Europe, Kontinent, Preuves, L'Alternative, Les Cahiers de L'Est, Témoignages, La France Catholique* etc. Semnează capitolul despre teatrul românesc în *Histoire du Spectacle* (Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard). Traduce cîteva cărți din românește sub pseudonimele Monique Saint-Côme sau Claude Pascal.

Colaborează și la revistele în limba română din exil: *Luceafărul, Caiete de Dor, Ființa Românească, Ethos, Contrapunct, Dialog, Agora* etc.

Din 1951 pînă în 1975, emisiuni literare și muzicale la Radiodifuziunea Franceză. Își începe colaborarea la „Europa Liberă“ în 1962. Din 1967, emisiunile de mai mare ecou sunt „Teze și Antiteze la Paris“ și „Actualitatea culturală românească“.

Volume: *Unde scurte*, I (ed. Limite, Madrid, 1978 și Humanitas, București, 1990); *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Grigore Cugler* (Cartea Românească, București, 1992); *Seismograme. Unde scurte*, II (Humanitas, București, 1993); *Posteritatea contemporană. Unde scurte, III* (Humanitas, București, 1994).

MONICA LOVINESCU

EST-ETICE

Unde scurte

IV

[illegible]

HUMANITAS

Coperta colecţiei
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

Pe copertă
Monica Lovinescu (fotografie de Andrei Doicescu)

~~O 63357e~~ p

~~BIBLIOTECA PUBLICA
„ST. O. IOSIF"
Str. Popa Tatu nr. 78
— BUCUREŞTI —~~

103.096 O

BIBLIOTECA METROPOLITANĂ BUCUREŞTI
Serviciul INFORMARE COMUNITARĂ
Filiala **IENĂCHIŢĂ VĂCĂRESCU**
Sector 4, str. Bosianu, 10, tel. 021.337.37.15

© HUMANITAS, 1994

ISBN 973-28-0518-8

Cuvînt înainte

Dacă ar trebui să alegem semne, imagini-simbol, pentru timpul scurs între 1983 și 1987, am afla lesne de partea puterii buldozerul, înlocuitorii și contracultura, iar în planul literaturii apariția generației '80, cu textualismele ei: „text-protest-pretext" cum scria un optzecist[1].

Literatura nu se rezumă, bineînțeles, la o generație. Continuă cu cei deja afirmați și ne rezervă uneori surprize majore. Gabriela Adameșteanu, de pildă, impunîndu-se, o dată cu Dimineață pierdută, *ca unul dintre cei mai însemnați romancieri din toată perioada postbelică.*

Optzeciștii se afirmă însă ca un curent nu numai estetic. La adăpostul textualismelor, ermetizante la nivelul cenzurii, autorii de proze scurte se preumblă prin locurile aglomerate ale cetății înarmați, s-ar zice, cu un aparat de înregistrat și altul de filmat: strada se răstește, se ia la harță, sărăcește, stă la coadă, se umple de țipete și ruine sub ochii lor. Printre procedeele narative cele mai sofisticate, irup imaginile violente conținînd în negativ propriul lor sarcasm. Caricatura se caricaturizează, în timp ce personajele își caută un autor ce nu se găsește nici el pe sine. Nici o incertitudine estetică în aceste goane succesive; dacă pentru Occident textualismul datează din anii '60, la noi el merge în sensul sincronizării și al modernismului (nu și al postmodernismului, cum greșit s-a pretins, profitîndu-se de confuzia atotcuprinzătorului concept). Nonconformismul optzecist vine oare numai din îndîrjirea împotriva prea obsedantului prezent sau și din faptul că la Curte nu mai e nevoie de scriitori — sunt de ajuns marii și micii rinoceri cu o îndelungată ucenicie a hipertrofiatei osanale?

---

[1] Maria Mailat.

Privilegiile acordate altădată „inginerilor sufletelor" s-au transformat în restricții. Oricare ar fi răspunsul (privilegiem ambiguitățile lui), dîrzenia optzeciștilor — cu excepțiile inevitabile — e un fapt.

Le putem afla filiații: pentru ironia agresivo-ludică din poezie, un Geo Dumitrescu și libertatea lui „de a trage cu pușca"; pentru decodificările prostiei din limbaj un Alexandru Monciu-Sudinski, mai ales cel din Biografiile comune[2].

Nu sunt singurii. Dar, din moment ce optzeciștii nu i-au revendicat, îi înregistrăm deocamdată așa cum se vor ei înșiși: ca pe o generație fără înaintași. Scurta perspectivă a timpului ce a trecut de atunci ne îngăduie să adăugăm: și fără urmași.

Nici la optzeciști însă, nici la ceilalți scriitori, neîncadrați în generații sau programe, negația — cîtă e — nu trece de pragul profesionalismului strict. Din acest punct de vedere continuitatea e, în schimb, indubitabilă.

Disidența rămîne, mai departe, o raritate. „Solitar sau solidar"? — se întreabă Dorin Tudoran, parafrazîndu-l pe Camus. Și răspunde, fără ezitare: solitar. Disidenții — nelimitați la scriitori — sunt izolați și împrăștiați. Dorin Tudoran la București, tot în capitală, rînd pe rînd, Mihai Botez, Gabriel Andreescu, Radu Filipescu. La Iași, Dan Petrescu — beneficiind de complicități intelectuale mai generoase. La Cluj, Doina Cornea care va deveni figura occidental-mediatizată a rezistenței. Monologuri paralele ale curajului, fără legătură directă cu izbucnirea de la Brașov. Că ea a fost o prefigurare, n-o vom descoperi decît în decembrie 1989. Nu de intelectuali a fost inițiată, ci de muncitori (doar Doina Cornea va încerca să se solidarizeze, împărțind cu fiul ei manifeste la Cluj, și va fi arestată).

---

[2] Un loc aparte ocupă în literele noastre Alexandru Monciu-Sudinski. Nu doar prin cărțile sale, deși ar fi de ajuns (*Rebarbor*, 1971, *Caractere*, 1973, *Biografii comune*, 1974), ci și prin existență. Prost văzut de autorități, mereu cenzurat, A. Monciu-Sudinski declară în 1978 greva foamei pentru eliberarea din închisoare a unui fost coleg de la Facultatea de Filozofie, Cezar Mititelu. Repercutată de presa din Franța, greva dă rezultat: Cezar Mititelu pare salvat. În schimb, A. Monciu-Sudinski este aruncat afară din țară. Din Suedia, trimite la revista *Limite* de la Paris versuri, apoi dispare, pur și simplu. În România ar trebui să se facă un gest pentru redescoperirea lui, cel puțin literară.

1987 se încheie deci cu o revoltă care, rapid reprimată, nu ajunge să însemne și o speranță. Autocrația ubuescă nu cunoaște limite, la granițe se veghează să nu pătrundă nici un ecou de perestroika sau glasnost. Prezentul e înghețat și imobil.

*

Conform principiului după care au fost alcătuite Undele scurte, *și aici textele alese — integrale, prescurtate, uneori rezumate — provin din cele citite la „Europa Liberă". Cum comentariile despre poezie și eseuri filozofice erau rostite la același microfon de Virgil Ierunca, revenindu-mi cele asupra prozei și criticii literare, absențele sunt izbitoare. Așa se explică, de fapt, cea mai gravă dintre ele,* Jurnalul de la Păltiniş *al lui Gabriel Liiceanu, o carte capitală și insolită în peisajul nostru intelectual.*

Alte exemple — nenumărate — țin de faptul că spectacole, expoziții, cărți, idei din exil au fost discutate în dialog sau mese rotunde cu autorii lor. Uneori le rezumăm aici prin scurte note în italice, cel mai adesea nu. Așa s-a petrecut cu unele spectacole de Andrei Șerban, Lucian Pintilie, Ion Omescu, cu baletele lui Gigi Căciuleanu, cu filmele despre arhitectura sacră ale lui Paul Barbă Neagră, cu expozițiile unor Horia Damian sau Camilian Demetrescu, ca și — la eseuri, critică, roman — cu Toma Pavel, Ioan Petru Culianu, Ion Negoițescu, Matei Călinescu, Oana Orlea, Andrei Codrescu etc.

Volumul de față, ca și cele precedente, neavînd ambiția unei totalități a transcrierii, ci numai a unor dîre, lacunele îi stau în fire. Nu e o scuză, ci un constat.

*

Am renunțat la orice actualizare, tarele, acum cînd scriu aceste rînduri, părînd mai transmisibile decît antidotul lor. În orice caz, infinit mai vizibile. Oportunismul nu are vîrstă și ignoră noțiunea de generație. Oportunismul nu are decît descendență. Asigurată.

Paris, iunie 1993

1983

8 ianuarie 1983

Cu Louis Aragon dispare ultimul dintre scriitorii francezi de prim-plan care continua să rămînă în rîndurile Partidului Comunist Francez, un partid azi abandonat de intelectualii de prestigiu. Din fidelitate, spun unii, din cabotinaj, pretind alții, dintr-o intensă oboseală, afirmă cîțiva, și printre ei adjunctul lui Aragon la *Lettres Françaises,* demarxizatul azi Pierre Daix. Chiar în panegiricul închinat scriitorului, el nu uită să amintească mărturisirea publicată de Aragon, acum vreo zece ani, în ultimul număr al săptămînalului comunist suprimat prin hotărîrea partidului: „J'ai gâché ma vie". „Mi-am stricat viața" — dar nu în sensul rimbaldian „par délicatesse j'ai perdu ma vie". Nu de o intuiție poetică e vorba, nici de o străfulgerare premonitorie, ci de un verdict amar. Aragon mai scria, în același articol:

„Viața mea, al cărei gust amar îl știu prea bine, să nu mai fie transformată în legendă, să nu mi se mai repete mereu cît de minunată a fost. Viața mea a fost un joc teribil la care am pierdut. Mi-am stricat viața pînă în temelii."

Aragon n-are cum să fie ascultat, acum cînd moartea îi este celebrată ca încununînd tocmai această legendă. S-ar spune că toată lumea îl revendică. Partidul comunist, pe bună dreptate: oricare i-au fost ezitările (și au existat, etalîndu-se în ultima fază a săptămînalului *Les Lettres Françaises*), luciditatea (încă din anii '50, de cîte ori se întorcea de la Moscova, făcea prietenilor un tablou înfiorător al realităților sovietice), rezervele tăinuite și culpabilizante, Aragon a rămas mascota privilegiată a unui partid în plină hemoragie intelectuală, ultima sa vedetă. De la dreapta tradițională, națională, dacă nu și naționalistă, adeziunea însă nu pare mai drămuită, latura baresiană (voci mai acerbe pomenesc chiar pe Déroulède) a scriitorului continuă să seducă pe cei care uită că Aragon fusese martor la „procesul" intentat de suprarealiști lui Barrès. Faza suprarealistă a lui Aragon e însă departe, din revoltă el a trecut la instituționalizarea revoluției, or această revoluție — sub forma ei comunistă — a coincis în momente precise cu exaltări tricolore extrem de retorizante.

De fapt, oricine poate găsi în opera lui Aragon ceea ce vrea: elogiul G.P.U.-ului (ca să nu mai vorbim de al lui Stalin) se întîlnește cu preamărirea Franței, realismul socialist (să nu uităm că Aragon și-a intitulat impresiile de călătorie în Uniunea Sovietică *Pour un réalisme socialiste*), cu punerea în chestiune a oricărei tradiții literare (*Traité de Style*); retorica poetică (nu din întîmplare Aragon a fost poetul cel mai transpus, nu în muzică, ci în muzica ușoară, în șlagăr, de la Léo Ferré la Brassens), cu subminarea acesteia, și am putea lungi lista contradicțiilor. Din ea, posteritatea lui Aragon va avea destule de cernut și mulți pariază că în balanța viitorului nu vor atîrna prea greu unele din cărțile azi încă elogiate.

Lăsăm altora sarcina drămuirii, în chestiune aflîndu-se cauza unei atît de previzibile perisabilități: angajamentul politic ce l-a împins pe Aragon spre minciuna și uitarea incompatibile cu actul însuși al creației. Amîndouă apărate cu o fervoare demnă de o cauză mai bună de Aragon, prin „le mentir vrai" și prin elogiul nedisimulat al uitării — titlul însuși al unuia din romanele sale este *Blanche ou l'oubli*. Cînd, pentru a ieși din impasurile istorice în care ne aflăm, avem din ce în ce mai mare nevoie de *adevăr* (și ne-a amintit-o Soljenițîn) și de *memorie* (asupra ei insistă nu numai istoricii, dar și Nadejda Mandelstam), e probabil că, pe acest plan cel puțin, nu avem nimic de învățat de la Aragon.

21 ianuarie 1983

Cine, îndreptîndu-se cu gîndul spre Ion Ghica, nu se lovește, în amintire, de memorabila formulă a lui G. Călinescu: „opera lui Ghica este muzeul Carnavalet al nostru, organizat de un bun artist“? Cine, după ce a citit capitolul ce-i este consacrat în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* nu rămîne convins că „viața lui Ion Ghica nu e atît de semnificativă cît e plină de peripeţii“, această existență fiind desfășurată pe mai multe pagini de către G. Călinescu ca un fel de *baedeker* în care din cînd în cînd istoria s-ar împleti cu geografia, lăsîndu-se însă mereu înghițită de ea? Ion Ghica sau turismul istoric — astfel s-ar putea intitula capitolul, semnificația fiind definitiv alungată de pitoresc.

Întrebările de mai sus sunt pur retorice, din moment ce ne ocupăm de romanul istoric al Danei Dumitriu, *Prințul Ghica*, clădit pe un *parti-pris* contrar: totul în viața lui Ion Ghica devine semnificație, iar autoarea își propune pariul extrem de îndrăzneț de a elimina sistematic tocmai pitorescul pentru ca, în spațiul astfel curățat, să cheme sensul, numai sensul.

Roman de idei, *Prințul Ghica* nu e situabil în secolul al XIX-lea decît pentru ca, interogînd istoria, să accedem la pedagogie. Actualitatea declarată a romanului provine pe de o parte dintr-o manie a istoriei de a se repeta pe meleagurile noastre (o manie sau o dramă), iar pe de alta dintr-un stil de o înghețată concizie, antiromantic prin excelență, orice urmă de retorică și lirism fiind exclusă. Naratorul din *Prințul Ghica* i-a citit, vizibil, și pe Camus și pe Malraux, păstrînd din ei nu tragismul, nici absurdul, ci o distanță față de eveniment, judecata, meditația avînd prioritate asupra desfășurării lui. Demersul modern nu se confundă, bineînțeles, cu o modernizare ad-hoc a personajelor sau a situațiilor. Ne aflăm într-adevăr în Bucureștii anilor 1858, unde Ion Ghica se întoarce după zece ani de exil. Modernă este doar privirea. Din pricina ei, tonul romanului este atît de viril pentru o romancieră, încît, paradoxal, singurele capitole mai puţin izbutite sunt acelea unde personajul este o femeie, în cazul de faţă, soţia lui Ion Ghica, Saşa, rămasă în insula Samos în aşteptarea beiului său, revenit în Valahia în toamna alegerilor pentru Adunarea Electivă şi cu intenţia de a participa la ele.

Felul în care unioniştii se vor sluji de clauzele otrăvite ale Convenţiei de la Paris, prevăzînd pentru Principate două state și doi domnitori, ocupă întreg volumul. Pe planul reconstituirii istorice, nici o surpriză, caracterul aparte al romanului constînd în faptul că evenimentele cunoscute se oglindesc într-o conştiinţă a secolului XX, încărcată cu alte referințe și trezită la alte, reînnoite, drame istorice. Ceea ce nu înseamnă că naratorul sau personajul principal sunt dotaţi cu presimţiri istorice neavenite, orizontul lor nu depăşeşte veacul ce le-a fost dat, dar un anume mod de a-şi pune întrebări ni-i face contemporani și-i dezbară de cîteva iluzii romantice. Din acest punct de vedere, alegerea lui Ion Ghica drept personaj central este cum nu se poate mai binevenită; uşorul său scepticism, măsura ce intervine între dorință și posibil, maturizarea prin cancelarii unde istoria intră la mezat şi, mai ales, gustul de cenuşă pe care-l lasă orice exil fac din el un martor privilegiat, situîndu-se în preajma propriilor noastre obsesii sau dezamăgiri. Momentul istoric ales înlesnește și el proximităţile în timp: cu zece ani mai devreme, ne-am fi aflat în vîlvătaia lirică de la 1848 şi nu ne-ar fi fost îngăduită pauza întrebării; cîţiva ani mai tîrziu, cînd istoria se repune în mers în sensul sperat de revoluționarii de la 1848, aceeași întrebare nu și-ar mai fi avut rostul. Anul 1858 este însă al cumpenei, al așteptării și al aparentelor deziluzii. Ar mai rămîne de subliniat şi aportul istoriei înseși la această apropiere cu putinţă; toţi observatorii fenomenelor revoluţionare din estul Europei comunizate (fie că e vorba de revoluţia maghiară din 1956, fie de Primăvara de la Praga sau de trezirea Poloniei) au insistat — şi pe drept cuvînt — asupra unor similitudini cu 1848, dacă n-ar fi decît rolul intelectualilor regăsind drumul baricadelor şi fiind înfrînţi de complicitatea dintre marile puteri ieri, de o putere imperialistă azi.

Similitudini evident aproximative, în orice caz cu limite precise. Dana Dumitriu nu le depășește niciodată, nici personajele, nici evenimentele nu sunt deplasate din contextul lor exact, doar naratorul dobîndeşte parcă un dublu al său, un ecou, un supranarator aparţinînd vremii noastre: la urma urmei, însăși autoarea nu poate să ignore că între timp istoria a mai cunoscut cîteva repetiţii şi caricaturi. Sau, cum spune un personaj din roman — e drept, contrarevoluționar (Ion Manu):

„Aici, la noi, trecutul se uită repede şi se repetă foarte des."

La una din aceste „repetiţii" suntem, de fapt, invitați să asistăm. Pentru a ne întreba care sunt în tradiţia locală faptele, trăsăturile sau blestemul ce o fac posibilă. Fanariotismul, în primul rînd, despre care Ion Ghica discută cu Negri. Vorbeşte mai întîi Ion Ghica:

„Calităţile unui popor le pun în evidenţă istoria lui, felul cum răspunde evenimentelor, felul cum intră în conflict cu propriul lui destin, cum se apără şi cum rezistă. Românii s-au bătut cîteva sute de ani pentru libertatea lor, dar au obosit şi, treptat, s-au adaptat. Adaptarea asta ne-a costat mai mult decît credeam..."

Și Negri răspunde:

„Nu, nu [...] Drama acestei felii de umanitate este că i s-a inoculat de o sută de ani și mai bine mentalitatea fanariotă. În atîția ani, cînd cel viclean cîștiga, cînd munca nu era răsplătită, dar lăcomia da, cînd oricine fura avea șanse să se înalţe, cînd cel care minţea era încurajat și cel care lingea mîna stăpînilor era promovat, cînd sperjurul era monetă curentă, cînd lașitatea devenise un mod de a supravieţui iar duplicitatea o a doua natură, cum să nu se nască intriganţi, pramatii, vanitoși fără scrupule, isteţi cinici, hrăpitori fără rușine, nulități împănate cu lauri, profitori de putere care îşi vînd neamul pentru a o obţine și a o păstra?"

De aici sau din alte rădăcini zeflemeaua, cinismul, relativizarea valorilor? Ion Ghica constată:

„E atît de greu să creezi aici simţul acţiunii, aici, unde orice gest eroic are latura lui comică. Aici numai cinismul nu te încununează de ridicol. Şi ei voiseră la tinereţe să imprime mulţimii ideea că şi o tragedie este necesară şi trebuie trăită aşa cum este, fără a o lua în derîdere pentru că și aici viața nu e derizorie."

Dar tragismul la București — se va întreba Ion Ghica — poate fi el altfel decît flușturatic?

„Orașul acesta, îi spusese lui Wefik la Constantinopol pregătindu-l de călătorie, are un tragism flușturatic! [...] Te uluiește prin ușurința cu care își trăiește drama... În el istoria și-a jucat rolul ei perfid, jocul ei de uzură, cu gesturi mari, tirade elocvente și scene dure — care însă n-au intrat în memorie, s-au șters cu grijă, jocul ei de fiecare zi în registrul atît de uman al disperării, una însă tonică, încrezătoare..." Orașe, adaugă el mai tîrziu, ca Viena, Paris, Londra sau Roma „s-au făcut în timp, cum se face o operă de artă, parcă avînd un proiect pe care mii și mii de oameni se apucă la timpul lor să-l împlinească. Aici (la București, *n.n.*) totul s-a prefăcut în ruină de cîte trei ori pe secol, aici sentimentul deșertăciunii e viu, izbăvitor și nu mai lasă regrete. Se construiește pe nisip tocmai ca să nu dăinuie, cu încăpăţînare și grandioasă gratuitate, pentru a nu avea cei ce vor distruge mîndria devastatorului, a vandalului. Valahia însăși pare că trăiește doar în ciuda imperiilor limitrofe!"

Și, în altă parte:

— Tot ce se construiește parcă se ridică pe nisip și peste noapte se dărîmă. Toți luăm asta ca pe o fatalitate și o contemplăm vesel.

Grigore Alexandrescu, surprins în acest dialog cu Ion Ghica, replică:

— Mă ispitește amărăciunea dumitale să-ți recit niște versuri de ale mele, altfel te-aș scuti bucuros, dar sper să rămîi aici unde îți este locul și atunci ele vor ține de sfat înțelept: Istoria aceasta d-o fi adevărată, îmi pare că arată că în fieșce țară cele mai multe rele...

—... nu vin de pe afară, nu le aduc străinii, ci ni le face toate un pămîntean de-al nostru, o rudă sau un frate...

Și cum să nu facă rău Vodă pămîntean cînd, constată Ion Ghica:

„În Valahia de prea multă vreme lumea se obișnuise ca executivul să-și aroge drepturile depline, legislative, administrative, militare, culturale, naționale, internaționale și umane, în virtutea unei tradiții adînc înrădăcinate. Vodă umbla în caleașcă, dădea ordine, conducea cadrilul la balul de Crăciun, hotăra politica dinăuntru și cea din afară, primea pe trimișii Sultanului, Țarului și Împăratului, pedepsea pe complotiști sau pe cei ce cîrteau, înzestra fetele din familiile boierești scăpătate și le mărita cu venetici bogați, își însușea din bugetul țării, mai construia un palat, mai pietruia o stradă, inaugurînd-o cu fanfara gărzii naționale, demitea pe miniștri și numea pe miniștri pentru a avea pe cine demite din nou, dădea sentințele în procesele pe care le judecau alții, tăia pletele tinerilor emancipați, punea impozite pe hornuri și sentimente, dădea hrisoave peste hrisoave și circulare peste circulare și făcea pe generosul cu cîte un orfelinat sau spital, sau pe credinciosul cu vreo biserică prosperă.

Și cei de sus și cei de mijloc și cei de jos credeau de veacuri că lumea a fost făcută, ca pămîntul, în straturi."

Concluzia trasă de Ion Ghica se impune de la sine, pare singura posibilă:

„Aici, aici va trebui făcută revoluția, revoluția morală. Românul să nu mai fie victima mentalității lui, ci exploratorul lucid al realității."

Este un alt mod de a-ți iubi pămîntul, singurul nu numai lucid, dar — crede el — eficace:

„Cu cît îi văd pe *ultra* urlîndu-și patriotismul și dînd note pentru patriotismul altora, îmi iubesc mai mult țara, *în felul meu*, cu încăpățînare, în ciuda lor și rîzînd de ei. Știi care e *felul meu*? I-aș zice *dragoste cu discernămînt*. Poate nu cu astfel de sentimente ne vom impune, poate trebuie mai multă pasiune, înflăcărare etc., dar ceea ce este sigur este că discernămîntul sau spiritul critic dă conținut acestei iubiri iraționale uneori. Viața mea mi-o dedic cultivării acestor două lucruri în solul național: discernămîntul și eficacitatea."

Adevărata revoluţie — pare a ne spune Ion Ghica — trebuie mai întîi să răstoarne cîteva concepte uzate sau păcate înrădăcinate; unele fanariote, altele mai generale: printre acestea din urmă, setea de putere. Şi prinţul Ghica se întreabă:

„Ce este puterea? A locui într-un palat? Uimirea mulţimilor? Intimitatea secretelor? Plăcerea ucazurilor? Oamenii care se îndoaie în faţa ta? Ziarele care te comentează? Vînătoarea de mistreţi? Mîndria familiei? Vizita consulilor? Cercul săracilor strîngîndu-se în jurul bogaţilor? Plăcerea avuţiei adunate prin spoliere şi forţă? Criza comercială? Criza economică? Criza financiară? Lipsa capitalului? O ţară tristă? Un tineret debusolat? O fericire festivă? Fără miez?“

Sau, cu o formulă pusă în gura lui Arăpilă:

„Puterea nu are dreptate, dreptatea nu are putere.“

Totuşi, cartea se încheie cu unul din acele rare momente privilegiate cînd puterea şi dreptatea par a coincide, în care „speranţa bîntuia ca un vînt rece măturînd gunoaiele Bucureştiului şi proverbiala apatie a locuitorilor lui“: cînd „toată suflarea se aduna pe Dealul Mitropoliei“ pentru a cere Unirea şi un domn nou. „Ce este Patria?“ cităm: „Uneori este această emoţie colectivă.“

Calitatea romanului Danei Dumitriu nu stă atît în descrierea acestei emoţii colective, cît în faptul că făuritorii ei se opresc din gestul istoric spre a-l analiza ca pe o idee. (Sau, cum spune naratorul despre Pantazi: „era felul lui de a analiza o idee: îi dădea foc“.) Demers destul de rar în romanul nostru istoric pentru a-i acorda, cum am făcut-o, prioritatea în analiză şi în citate, o prioritate însă abuzivă, deoarece acest *Prinţ Ghica* mai este, bineînţeles, şi altceva. Dacă frescei istorice, credibilităţii, complexităţii, nuanţării personajelor, creării de atmosferă, peisajului prezent pînă la obsesii olfactive le-am preferat focul ideii, n-am făcut-o numai împinşi de remarcabila concizie a stilului Danei Dumitriu, ci şi fiindcă o astfel de meditaţie istorică ni se pare — repetăm — pedagogică: singurul mod de a evita anumite repetiţii în timp fiind, desigur, memoria.

Pedagogie deci, dar dezbărată de orice didacticism. Și e normal să fie așa, cînd istoriei nu i se dictează răspunsuri, ci i se pun întrebări.

4 februarie 1983

După moartea lui Horia Roman am recitit — cu aceeași încîntare ca în momentul apariției — cîteva extrase din amintirile sale, prezentate la Congresul Societății Academice de la Salzburg în 1968 și publicate un an mai tîrziu sub forma unei broșuri.

Le-am recitit și cu intensul regret de a vedea că din talentul acestui om — unul dintre cei mai interesanți gazetari din presa de stînga —, din memoria lui fabuloasă, din cultura sa autentică nu vor rămîne pentru viitor decît mai puțin de o sută de pagini, ca o cenușă a tuturor posibilităților.

103.096

Toți prietenii îl rugau pe acest risipitor care le încînta serile să-și scrie amintirile pe larg; ele ar fi fost un document de neînlocuit pentru viața literară și gazetărească dintre cele două războaie. Horia Roman fusese în centrul acestei lumi, prieten și cu scriitorii, dar și cu oamenii politici de seamă și avînd darul nu numai jurnalistic, dar și literar al evocării concise, al portretului viu. Toți prietenii îl rugau, și în primul rînd Mircea Eliade. Căruia Horia Roman îi răspundea astfel în unica sa carte:

„Dragă Mircea, ascultînd la Avila aceste reconstituiri... (era vorba de felul în care Constantin Stere îi dictase lui Horia Roman una din cărțile sale, *n.n.*) mi-ai spus: De ce nu scrii o carte cu amintiri din gazetărie? Știi și unele întîmplări din viața politică și culturală a deceniului 1930-1940 pe care lumea nu le cunoaște [...] Te-am ascultat. Voi citi deci cîteva capitole din acest manuscris [...] la Congresul din Salzburg al Societății noastre academice. Dar n-aș vrea să le public sub forma unei cărți. Cred că gazetarii trebuie să scrie numai articole cari, în realitate, sunt un fel de «mini- cărți».“

Sau, mai departe:

„Ziariştii sunt cronicarii de fiecare zi ai epocii lor și sunt — utili sau inutili — ca florile la butoniera hainei.“

Pe cît eram de acord cu Horia Roman în toate problemele de exil, pe atît eram opusă acestei concepţii despre condiția ziaristului. Mai întîi că într-o cultură în care Eminescu a fost și *ziarist*, metafora florii la butonieră se spulberă. După cum se spulberă și în condiţiile de azi ale României, cînd istoria adevărată e răstălmăcită, și unde toți supraviețuitorii trebuie să pună pe hîrtie cele trăite, pentru ca din aceste arhive ale aducerii aminte reale să se reconstituie istoria nestîlcită de mîine.

Îi mai amintea Horia Roman lui Mircea Eliade că „scepticii de la Avila i-au venit în ajutor cu un sfat însemnat: «El hombre que trabaja, pierde un tiempo precioso» (Omul care lucrează pierde un timp prețios)“. Acest risipitor de timp prețios care a fost Horia Roman nu era un egoist, nu și-l răspîndea doar în cărţile altora (era un cititor privilegiat, știind că a reciti e mai important uneori decît a citi) dar și în prietenia cu semenii cărora le aducea în dar nu numai umorul, ironia — ce nu răneau niciodată —, o modestie foarte puțin curentă, discreția tot atît de rară, dar și întreaga cafenea bucureșteană. Funcţia creatoare a cafenelei literare, despre care vorbea Léon Paul Fargue, nimeni poate n-a înțeles-o și n-a slujit-o ca Horia Roman.

Dar, pentru a măsura cît am pierdut o dată cu această oralitate ce n-a fost transcrisă pe hîrtie, să răsfoim *Cenușa visărilor noastre*. Și să începem cu autobiografia lui Horia Roman — ar trebui însă adăugate din cînd în cînd majuscule, deoarece umorul, autoironia, modestia minusculizează trecerea prin viață și prin gazetărie a lui Horia Roman:

„Horia Roman s-a născut la 9 decembrie 1910 în Constanța. Activitatea publicistică a început-o în 1928, la 17 ani, colaborînd cu versuri și proză la cotidianul *Bilete de papagal*, condus de Tudor Arghezi. În 1930 intră în redacţia ziarelor *Adevărul* și *Dimineața*, extinzînd colaborarea la revistele *Stînga*, *Cuvîntul liber* și *Viața literară* și participînd efectiv în comitetul de conducere al editurii «Adevărul». Mai tîrziu trece în redacţia ziarului *Timpul* de sub redacția lui Grigore Gafencu iar în 1942 este trimis în Italia corespondent al agenției telegrafice «Rador». Peste cîteva luni ocupă postul de atașat de presă la Legația României pe lîngă Sfîntul Scaun. Activitatea lui Horia Roman a fost dedicată exclusiv jurnalismului, pe care l-a făcut de la reportajul de fapte diverse la foiletonul literar și articolul de fond.

Anii de debut în publicistica literară, cu poezii, nuvele, ba și cu o transpunere scenică, în patru acte, în colaborare cu Petre Pandrea, a romanului *Crimă și pedeapsă* de Dostoevski, reprezintă în realitate numai o amintire. Într-o convorbire publicată prin 1936 de revista *Vremea*, la întrebarea: — De ce-ai abandonat poezia? Horia Roman a răspuns: — În realitate n-am abandonat-o, dar mă simt dezarmat în fața atîtor iluștri poeți contemporani și prefer să le las lor cuvîntul.

A activat în presa de stînga și în 1928 l-a cunoscut și a legat temeinică amiciție cu Lucrețiu Pătrășcanu.

Dar acordul din august 1939 dintre nazism și comunism — uluitoare și paradoxală pagină de imoralitate politică — l-a scos cu violență din circuitul idealurilor din tinerețe.

La prima concentrare militară din România s-a prezentat la Regimentul de bază 13 Artilerie-Constanța unde era soldat T.R.

— Cine ești tu? l-a întrebat căpitanul Viorel Antoniu.

— Sunt soldatul cu termen redus Roman Ion-Radu-Luca-Horia din Regimentul 13 Artilerie, bateria a 2-a. Ordonați!

— Stai jos, boule!

Astfel s-au terminat în țară, ca într-un peisaj de Grigorescu, din care nu putea lipsi tradiționalul plăvan, tinerețea și cariera politică, literară și ziaristică a causeurului de azi.

Horia Roman trăiește de aproape trei decenii la Roma. Are o nevastă, o fată, o soacră, doi cîini lupi, două broaște țestoase, un pisoi și cîteva icoane pe sticlă din Maramureș. De foarte multă vreme s-a hotărît să lase altora, mai tineri, privilegiul de a crede în himere.“

În uniformă de terist avea să-l vadă şi Mateiu Caragiale la Capşa. Invitat de Ion Marin Sadoveanu, Horia Roman, cu prăpădita lui uniformă cu tot, este prezentat lui Mateiu Caragiale. Mai departe cităm:

„Mateiu Caragiale mă întreabă: — D-ta eşti ofiţer sau soldat?

Întrebarea asta uşor polemică era un fel de apărare a sacrosanctelor ziduri de la Capşa pe cari prezenţa unei simple cătane ar fi putut să le ofenseze.

— Sunt soldat terist şi-mi fac armata la Consiliul de Război.

— Vezi, Sadoveanu, cum se strică limba românească. Ce-o fi aia terist?“

Pentru a încălzi o atmosferă glacială, Horia Roman (al cărui părinte fusese prieten cu marele Caragiale) adaugă:

„Cunosc cîteva episoade din trecerile lui Caragiale prin Constanța pe care, desigur, nu le știți.“

Dar Mateiu Caragiale îi taie cuvîntul:

„Domnule Roman, nu mă interesează nimic din viaţa anecdotică a tatălui meu. I-a plăcut întotdeauna să se risipească în penibile giumbușlucuri.“

Și Horia Roman comentează:

„Reușisem natural fără voia mea să stric atmosfera atît de rafinată pe care ar fi putut s-o creeze întîlnirea în doi — Ion Marin și Mateiu Caragiale —, o întîlnire între monoclu și redingotă, între două figuri cari, în Bucureștiul de atunci, cu mititei și șprițuri, aduceau, prin simpla lor prezență, o adiere de bună lavandă din veacul, din veacurile trecute.“

Peste un an murea Mateiu Caragiale. Și Horia Roman comentează:

„Murea un bun poet, un straniu romancier, o mare enigmă a literelor românești, care de la tatăl său moștenise talentul, dar nu moștenise nimic din umanitatea, spiritul și generozitatea lui.“

Ce să mai alegem dintre atîtea scene de cafenea literară? Poate reîntîlnirea, de data asta la Paris, în 1967, cu

43251

Ştefan Roll (Gheorghe Dinu), pe care Horia Roman nu-l mai văzuse de un sfert de veac. Îl găseşte în pat, la hotel, răcit:

„Ghiţă constată, fără prea multe eforturi cerebrale, dar cu satisfacţie, că aş fi îmbătrînit. Şi eu îi fac un compliment cam în aceiaşi termeni: — Cred că şi tu te-ai maturizat.“

După o conversaţie totuşi puţin greoaie — un sfert de veac poate pune cenuşă şi pe prietenii —, Horia Roman se adresează soţiei lui Ştefan Roll:

— Ştiai că Ghiţă a fost un foarte vechi membru al partidului comunist? În România acum 30 şi mai bine de ani, comuniştii se numărau pe degete...

Ghiţă intervine spontan, din fundul patului:

— Puţini am fost, mulţi am rămas.

Am putea continua, evident, în acest registru. Dar ar însemna să privilegiem anecdota, poanta, existente bineînţeles în acest volum de vervă amară, însă nu dominante. Amară, deoarece în filigran se desenează harta nefericirilor istorice abătute asupra României. Presimţite sau nu de oamenii politici români, dar suferite de ei toţi. În exil şi în ţară.

Din exil, iată ce-i spunea lui Horia Roman Grigore Gafencu, în iulie 1956, cu cinci luni înainte de a muri:

„Oricît vi s-ar părea de paradoxal, salvarea noastră, a românilor, şi salvarea întregii civilizaţii occidentale stă numai în mîna noastră, a popoarelor din Răsăritul Europei şi chiar în mîna poporului rus. Occidentul liber, marile democraţii dorm pe laurii unei victorii care în realitate a fost o înfrîngere. Acest Occident, încurajat de o excepţională conjunctură economică, nu vrea să audă în actualul moment de iniţiative, de soluţii şi de acte de curaj. Toată politica lumii libere are la bază un optimism pe care nici un om cu simţul politic al răspunderii nu-l poate accepta. Credeţi-mă, spunea Gafencu — am făcut apel la toate minţile şi am bătut la toate porţile Apusului: nici un răspuns şi nici măcar consolarea că am fost crezut sau, cel puţin, înţeles. Cred că prăbuşirea — în Rusia, în China şi la noi — a întregului sistem colectivist asiatic este, pe plan istoric, destul de aproape, şi cred că din experienţa

OTECA PUBLICĂ
IOSIF
nr. 78
BUCUREŞTI

multor decenii de suferinţe şi împilări se va ridica un nou suflu de viață care, respingînd ororile și aberațiile experienței sovietice, va găsi linia cea justă în care atît ferocitatea comunistă, cît și egoismul lumii occidentale se vor prăbuși. Și se va naște, poate, lumea cea justă."

Amara luciditate din ceea ce Horia Roman numește pe drept cuvînt „testamentul politic" al lui Grigore Gafencu e cu atît mai semnificativă cu cît vine înainte de revoluția maghiară pe care Gafencu a mai trăit s-o vadă (unii spun chiar că din pricina zdrobirii ei i s-a oprit inima). Dar, la sfîrșitul războiului, mulți au fost oamenii politici care s-au hrănit din aceleași iluzii ca și cea mai mare parte a poporului român. În toamna lui 1943, după căderea lui Mussolini, Horia Roman este însărcinat să ducă valiza diplomatică la București. Acolo este chemat de Maniu: voia să știe ce se întîmplă exact în Italia. După ce ascultă „reportajul dramatic" al lui Horia Roman, și după ce îi explică de ce a pierdut Italia războiul, Iuliu Maniu adaugă:

„Și noi am pierdut războiul. Dar avem alte perspective. Anglia are mari interese în petrolul românesc şi la gurile Dunării. Anglia ne va susţine."

„Dar vor veni rușii la noi, replică Horia Roman. Sunt ca lăcustele...

Maniu nu îmi răspunse direct. Aveam impresia că nu mai trebuia să insist. De data asta nu eu îi luam un interviu marelui Iuliu Maniu, ci el mă interogase pe mine. Îi spusesem tot ce știam din Roma și misiunea mea se terminase. Mi-a dat totuși un răspuns încurajator:

— Veți vedea că lucrurile se vor aranja. Englezii nu ne vor abandona. Pentru echilibrul Europei de mîine, România reprezintă piesa cea mai interesantă."

„Peste un an — comentează Horia Roman — «englezii care nu ne vor abandona» cedau România rușilor în proporție de 90 % *y compris* Maniu și partidul său."

Cu aceste gînduri părăseşte Bucureştiul în 1943 Horia Roman:

„A doua zi (după întrevederea cu Maniu) plecam din Bucureştiul pe care nu mai aveam să-l revăd. Lăsam capitala dragă a copilăriei şi tinereţii mele, cu strîngere de inimă. Văzusem în acele zile multă lume din guvern, din opoziţie, din boemă. Nimeni nu realiza proporţiile furtunii care urma să vină. Erau parcă acei actori care merg «pe lîngă rol», care nu mai interpretează just intenţiile textului recitat.

În desele popasuri în Elveţia, unde îl vedeam pe Grigore Gafencu — şi unde era un post de observaţie obiectiv —, se deschideau adevăratele perspective ale tragediei: ce greutate mai aveau petrolul românesc şi gurile Dunării în acel moment? Marea Britanie simţea cum se sfarmă Imperiul lui Disraeli şi căuta un nou echilibru mondial, pe dimensiuni şi spaţii în care România nu se mai vedea.

România lui Ştefan-Vodă, România lui Eminescu, România culorilor de sineală de la Suceviţa. Zburînd sub cerul înnourat al Cetăţii lui Bucur, am avut senzaţia bacoviană a sfîrşitului: «— Venea întunericul!»

Cenuşa visărilor noastre / Se cerne grămezi peste noi..."

Aceste versuri ale lui Arghezi au inspirat titlul cărţii lui Horia Roman. Cenuşa e şi mai cernită de cînd Horia Roman ne-a părăsit. Pentru că nu numai noi, cei din exil, pierdem o prezenţă şi un prieten incomparabil, dar şi istoria literară şi nu numai literară a României trebuie să renunţe acum definitiv nu doar la gazetarul Horia Roman, dar şi la memorialistul care se anunţa să fie şi nu l-a lăsat timpul, sau propria-i natură de fiu risipitor, să devină.

25 februarie 1983

Săptămîna filmului românesc la Paris, dintre 16 şi 22 februarie, cu o singură excepţie notabilă, nu e de natură să reţină decît atenţia românilor din Paris.

Alta, cu totul alta ar fi fost situaţia dacă printre numele cineaştilor prezenţi prin pelicula lor s-ar fi aflat şi unul cu adevărat cunoscut, care să treacă de barajul în general convenţional al schimburilor culturale oficiale. Lucrurile se complică — mai precis, devin de neînțeles — cînd ecranul şi scena românească dispun de un astfel de nume, ce deschide şi porţile festivalurilor şi paginile ziarelor în Franţa: Lucian Pintilie.

Iar neînţelegerea se transformă în uimire dacă ne amintim că Lucian Pintilie a realizat recent un film în România, despre care aflam încă din 1980, prin *Echinox* și *Tribuna*, că se află la ultimul tur de manivelă, iar în *România liberă* din 23 iulie 1981, sub pana lui Mircea Iorgulescu, aveam şi prima cronică asupra lui. E vorba de *De ce trag clopotele, Mitică?* după Caragiale. De-atunci, cronica lui Mircea Iorgulescu a avut timpul să fie încorporată în volumul *Ceara și sigiliul*, dar despre filmul lui Lucian Pintilie nu am mai aflat nimic. Or, chiar dacă n-ar fi să-l judecăm decît după scenariul apărut în numerele 1–2–3–/1981 din *Echinox* şi după primele comentarii asupra lui, *De ce trag clopotele, Mitică?* nu numai românilor l-ar reda pe acel Caragiale „abisal“ la care se referă Al. Paleologu, pe care cu toţii l-am putut presimţi în regia teatrală cu *D-ale Carnavalului* al lui Lucian Pintilie, dar şi unui public străin i-ar putea aduce un răspuns la întrebări devenite din ce în ce mai insistente: de ce regizorul de teatru Lucian Pintilie montează piese doar pe marile scene străine — şi îndeosebi la Paris — iar nu la el în ţară?; de ce regizorul de filme Lucian Pintilie, de la *Reconstituirea* încoace, nu mai soseşte la festivalurile cinematografice internaţionale — unde prezenţa sa este mereu reclamată — decît cu vreun film realizat în Iugoslavia, iar nu în România? De ce? *De ce trag clopotele, Mitică?*

Din 1980 şi pînă azi, în 1983, ce s-a întîmplat cu *De ce trag clopotele, Mitică?* Ce „carnaval“ al prostiei, ce zeflemea a nesocotinţei, ce delir al suspiciunii să-l fi împiedicat să treacă pe ecranul românesc, iar acum pe cel parizian, transformînd, dac-ar fi fost așa, o manifestare fără răsunet într-una ce-ar fi reţinut atenţia presei şi a distribuitorilor, prelungindu-şi cariera — şi astfel şi reputaţia filmului românesc — peste cele şapte zile sărace dintr-un februarie parizian ce nu va lăsa amintiri?

Totuşi, o prezenţă merită subliniată: filmul lui Mircea Daneliuc, *Probă de microfon*.

După *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie, semnul major al existenţei unei cinematografii româneşti, mai avusesem două surprize: Piţa şi Veroiu cu *Nunta de piatră* şi *Fefeleaga*. Auzisem de filmele lui Mircea Daneliuc, *Probă de microfon* sau *Croaziera*, dar nimic nu ne lăsase să înţelegem că ne vom afla în prezenţa unui regizor de talie occidentală, cu un limbaj în acelaşi timp modern şi original, cu toate că o anume nervozitate a camerei de mînă e greu să nu ducă cu gîndul la Wajda. Cineva făcea chiar o remarcă, pînă la un punct plauzibilă: *Probă de microfon* ar fi un fel de anti-*Omul de marmură*, dintr-un singur punct de vedere. În filmul lui Wajda, cineasta se sluješte de cameră pentru a face să explodeze clişeele asupra trecutului şi a descoperi adevărul (camera de filmat ca instrument al anticonformismului), pe cînd în *Probă de microfon* reportera de la Televiziune consolidează, întăreşte conformismul: întrebările ei cer răspunsul-clişeu sau chiar, prin stilul anchetei, mimează şi secundează ancheta-tip de miliţie. Aici se opresc asemănările — dacă sunt şi cîte sunt — cu Wajda.

Deoarece suntem în domeniul asemuirilor, am mai putea adăuga că *Probă de microfon* ne-a dus cu gîndul la un anume tip de literatură. De la *Biografiile comune* ale lui Monciu-Sudinski, domeniul clişeului, suburbia locului comun, zeflemeaua ca posibilitate de a descoperi neantul social s-au răspîndit în proze foarte diverse, pe care le-am etichetat odată ca „realist cotidiene“. Clişeul de limbaj se dublează la Mircea Daneliuc de drama nemajusculizată a cotidianului, de o perpetuă agresiune săvîrşită nu prin pumnale, arme de foc sau convulsii majore, ci prin multitudinea îmbrîncelilor din niște zile ce numai asta sunt: înverşunare, prostie, nedreptate măruntă, ghionţi, palme.

Deși citisem o întreagă literatură, cînd am văzut prima oară filmul lui Lucian Pintilie *Reconstituirea* am înţeles în sfîrşit (prin revelaţia imaginii şi sunetului, singurele ce îţi impun, îţi imprimă realul, fără a-ţi mai lăsa, ca literatura, libertatea transgresiunii, posibilitatea de a accepta sau de a refuza sugestia) ce înseamnă năclăirea limbajului, mahalagizarea lui. Să nu uităm că, pînă la luarea puterii de către comuniști, mahalaua, pitorească sau nu, era un loc spre care te duceai (cel mai adesea pentru a o transplanta în literatură), nu venea ea spre tine, să ți se impună. Cînd vreun mahalagiu sau altul intra în viața publică și încerca să-i urce treptele, își lăsa limbajul la ușă, se simțea nevoit să imite, să mimeze pe acela al mediului unde voia să pătrundă. Exista o pătură superioară ce putea fi imitată: în maniere, în îmbrăcăminte, în vocabular și intonație. Efortul nu aveau de ce să-l facă țăranii (deținători ai unui limbaj curat, deseori el însuși model) sau muncitorii (nici ei nu măcinau limbajul). Mahalagiul, categorie aparte, flotantă și nedeterminată, avea cel mai mult nevoie de pedagogia caragialescă. Într-o epidemie posibilă a limbajului stricat, el singur putea deveni agent transmițător de microbi. Or, alături de fenomenul limbii moarte, ritualizate de partid, aceasta a fost a doua caracteristică a limbajului de după război: mahalaua a început să-și impună legile. Orice atac împotriva limbajului fiind și un atac împotriva inteligenței, și ca atare deosebit de primejdios (Rivarol spunea că limba e un instrument ale cărui resorturi nu trebuie niciodată să le faci să scîrțîie), s-a instalat și prostia *în* și *prin* limbaj; s-a lățit intonația, s-au năclăit consoanele, au început să fie înghițite vocalele, de parcă vorbele, incapabile să fie duse corect pînă la capăt, începeau să facă cu ochiul ca să fie înțelese.

Față de această primă revelație din *Reconstituirea*, *Probă de microfon* aduce o alta. Între timp, limbajul, prostia-limbaj a devenit și agresivă. Camerei-pistol din film îi răspunde, și corespunde, limba nu vorbită, ci lătrată: o răsteală continuă.

În *Probă de microfon* nici nu ne sunt propuse analize sociologice, cu atît mai puțin opinii. Mircea Daneliuc filmează doar cu o cameră tensionată, pe măsura cotidianului celui mai banal: la limită, am putea să nu avem subiect, și în orice caz nu dramă: o fată este prinsă în tren fără bilet și trebuie să plătească o amendă, o reporteră de la televiziune îi ia un interviu, printre atîtea alte cazuri diverse, cameramanului îi place fata și caută s-o ajute, dar ea are referințe proaste și n-are buletin de București, el pleacă la armată și, la prima permisie, cînd vine să-i spună c-ar lua-o de nevastă, ea se va căsători cu altul etc. Nimic tragic, în orice caz nimic politic, viața cea de toate zilele. Dar dacă asta e viața de toate zilele, atunci e intolerabilă.

Am mai realizat, văzînd acest film, cît de mare este sacrificiul scriitorilor români care, înconjurați, asediați aproape, de o astfel de stradă, trudesc cuvînt după cuvînt și carte după carte să facă să supraviețuiască nu numai o literatură română, cum credeam pînă acum, dar și limba română, schimonosită pînă la desfigurare.

Din sutele de vorbe țipate ale acestei „probe de microfon“, acesta este strigătul de alarmă cel mai percutant. Valoarea filmului nu ține, evident, numai de el. Dacă *Probă de microfon* ar putea trece oricînd pe un ecran occidental, e din pricina calităților sale estetice indiscutabile.

3 martie 1983

Apar în același timp la Paris două cărți — net contradictorii — ce-ar putea fi reunite sub titlul generic de „copilării staliniste“.

Prima e semnată de Paul Thorez, fiul fruntașului comunist francez Maurice Thorez: *Les Enfants modèles*. Biroul sovietic al informațiilor s-a simțit nevoit să dea un comunicat spre a dezminți că viața copiilor din nomenclatură ar fi asemănătoare cu cea de lux descrisă de Paul Thorez.

Născut la Moscova, petrecîndu-și în copilărie vacanța în tabăra pionierilor de la Artek — o desăvîrșită potemkiniadă — Paul Thorez n-a fost apoi înscris în partidul comunist decît doi ani, din 1966 pînă în 1968.

Cartea a părut comentatorilor ei excepțională nu doar pentru dezvăluirile asupra stilului de viață nomenclaturist, dar și prin tonul atît de greu de găsit, îngăduind autorului să renege fără nuanțe comunismul („înainte de toate o impostură“ — cum scrie el) fără a-și acoperi cu noroi părinții.

Spre a-şi consuma ruptura, Paul Thorez nu s-a mulţumit cu o carte: îi trebuia şi un gest. El s-a dat de partea disidenţilor, trecînd din Rusia în Occident tablouri de pictori ruşi anticonformişti.

Numai cartea şi tot ar fi de ajuns. E prima oară — remarca un critic — cînd ne este arătat „un alt arhipelag nu mai puţin secret, nu mai puţin vast decît al Gulagului. Arhipelagul străzilor interzise publicului, al domeniilor secrete unde sunt ascunse reşedinţele membrilor Biroului Politic".

Tot o copilărie stalinistă şi în cea de a doua carte, semnată de Lilly Marcou, de origine română. Şi ea excepţională, dar la modul negativ. În *Une enfance stalinienne*, peste care domneşte imaginea-cheie a fetiţei fericite că un soldat sovietic din armata ce a „eliberat" România o ţine pe genunchi, Lilly Marcou se dovedeşte a fi rămas singura cercetătoare istorică (deoarece se vrea şi se pretinde aşa ceva) acoperind cu pasiunea sa pentru Stalin adevăruri azi admise de toată intelectualitatea franceză. Cînd ne amintim că propria fiică a lui Stalin a ştiut, în ciuda legăturii filiale, să scrie adevărul despre părintele ei, suntem şi mai sensibili la vinovăţia morală a sentimentului ce continuă s-o lege pe Lilly Marcou de tatăl ei mitic.

Nu numai noi suntem revoltaţi, dar pînă şi un editor de stînga binecunoscut, François Maspero, care îi reproşează autoarei că refuză să admită înrudirea totalitară dintre nazism şi comunism şi că trece sub tăcere toată bibliografia asupra Gulagului românesc spre a putea să verse în tihnă „o lacrimă pentru Stalin". Articolul lui Maspero — purtînd tocmai acest titlu şi apărut în revista *L'Alternative* — se încheie cu o frază ce defineşte întregul volum:

„Acesta nu e limbajul Istoriei, este limbajul credinţei."

4 martie 1983

Evit — după cum se poate constata — să intervin în discuţiile din jurul lui E. Lovinescu şi, avînd o alergie cronică faţă de copiii abuzivi, nu mă ocup nici de lucrările cele mai interesante ce i-au fost consacrate. Paradoxal deci, nu vreun astfel de studiu mă face să ies azi din rezerva observată, ci o „contribuție biografică“ apărută în ultimul număr al revistei *Manuscriptum*. Autorul, Petre Țurlea, se referă la „dosarul biografic“ foarte interesant publicat de C. Popescu-Cadem, într-un număr mai vechi al aceleiași reviste (4/1981), avînd impresia că „intenția autorului era și aceea de a mobiliza pe toți cei care pot scoate la lumină noi mărturii“. Socotesc că are dreptate, și că „dosarul“ atît de „riguros“ — cum spune el — al lui C. Popescu-Cadem merită și cîteva rectificări și mai multe completări, pe care sunt în măsură să le aduc.

Pe plan strict de arhivă, C. Popescu-Cadem pune la dispoziția cititorilor mai multe acte, printre care și acela de divorț dintre Eugen Lovinescu și Ecaterina Bălăcioiu. Or, arhivele au și ele capcanele lor. Bizuindu-se pe certificatul de despărțire din 1934, C. Popescu-Cadem conchide că E. Lovinescu a părăsit domiciliul conjugal din Câmpineanu 40, unde a rămas să locuiască fosta lui soție. Or, s-a petrecut exact contrariul: E. Lovinescu a rămas în Câmpineanu 40 — după cum o știu toți cei de la cenaclul „Sburătorul“ — mutîndu-se mai tîrziu, dar fără nici o legătură cu divorțul, tot pe strada Câmpineanu și, în sfîrșit, în bulevardul Elisabeta 95 b, unde a rămas pînă la moarte.

Altă rectificare. C. Popescu-Cadem indică, într-o notă, că Ecaterina Bălăcioiu fusese profesoară de franceză și autoare de manuale didactice. Fusese mai ales (adăugăm noi) inspectoare generală de franceză, post din care a fost dată afară în timpul scurtei guvernări legionare, iar mai apoi, definitiv, în era comunistă, într-o primă etapă din inspectorat (rămînînd profesoară la Liceul „Regina Maria“), apoi din întregul învățămînt.

Dar altele sunt adevăratele omisiuni, și de ele nu este, bineînțeles, în nici un fel vinovat C. Popescu-Cadem, ci o urgie precisă a istoriei noastre contemporane. Și tocmai de aceea se cer puse la punct. Mai ales că ele nu privesc doar pe fosta soție a lui E. Lovinescu, ci și opera acestuia. Într-adevăr, dacă, mîine, cititorii români vor putea avea acces la *Jurnalul* lui E. Lovinescu, ei o vor datora întru totul Ecaterinei Bălăcioiu.

În 1948, la cîteva luni după plecarea mea din ţară, autorităţile comuniste au evacuat din bulevardul Elisabeta 95 b (apartamentul nemaifiind locuit decît de Ecaterina Bălăcioiu) biblioteca lui E. Lovinescu şi ce rămăsese din manuscrisele sale, au încărcat totul în camioane şi — aproape sigur — le-au ars. Dacă n-ar fi existat un astfel de autodafe, cărţile cel puţin din această bibliotecă — una dintre cele importante ale Bucureştiului — ar fi reînceput să apară încetul cu încetul pe la anticari sau în bibliotecile publice, cărţi uşor de recunoscut şi prin dedicaţii, şi prin felul în care erau legate. Or, volumele n-au mai fost repuse în circulaţie.

Cît despre textele lui E. Lovinescu, a pierit astfel romanul *Mălurenii*, în versiunea bătută la maşină şi revizuită, gata pînă la trei sferturi pentru tipar. Datorită curajului şi ingeniozităţii Ecaterinei Bălăcioiu, au fost în schimb salvate şi trimise în străinătate caietele *Jurnalului*, ca şi manuscrisul original şi necorectat al *Mălurenilor*, din fiecare pierzîndu-se însă un caiet. Un motiv suficient pentru ca cele două destine despărţite prin lege să se *lege* din nou prin operă.

Nu pentru acest gest — rămas secret — a fost însă condamnată Ecaterina Bălăcioiu.

Mama a fost arestată la 23 mai 1958, o dată cu alţi intelectuali care refuzau orice complicitate cu regimul. Ca, de pildă, Vasile Voiculescu. Vîrsta nu avea importanţă. Şi Vasile Voiculescu, şi mama aveau peste 70 de ani. Dar dîrzenia este insuportabilă pentru o astfel de cîrmuire. E drept că mama ceruse un paşaport şi trecuse de mai multe ori pe la Ambasada Franţei pentru viză. Era probabil, în acele vremuri, de ajuns pentru a i se înscena un proces cu cine ştie ce secrete de stat şi spionaj. A fost condamnată, la 26 ianuarie 1959, la 18 ani închisoare. Ceea ce echivala, la vîrsta ei, cu o condamnare pe viaţă. Existau însă unele riscuri — riscuri pentru regim — să nu-şi ducă pînă la capăt condamnarea. La Paris, de dimineaţă pînă seara, nu mai făceam altceva decît să intervin la Ministerul de Externe, la Liga pentru Drepturile Omului, la partidele politice, la Adunarea Naţională, ajungînd din ce în ce mai sus, cu promisiuni şi speranţe temeinice. Şi atunci, regimul de la Bucureşti, după o ultimă încercare de a o aservi, eşuată, a trecut pur și simplu la asasinarea ei.

Ani de zile am cules mărturie după mărturie, spre a putea reconstitui în ce fel s-a săvîrșit acest asasinat. În 1961, m-am dus în Israel pentru a sta de vorbă cu deținutele — sioniste — care fuseseră cu ea la Jilava. În 1964, după amnistie, au sosit în străinătate alte deținute politice, mi-au parvenit noi scrisori. Încă de la primele semne, am fost izbită de mesajele pe care mama ţinea să mi le transmită din închisoare: să nu cedez nici unui șantaj, să nu mă las intimidată, să continuu pe drumul ales, orice s-ar întîmpla... Deci, se întîmpla ceva mai greu de suportat pentru ea decît chiar anchetele și condițiile detenției. Mult timp după aceea, prin misiva unei codeţinute ieșite din țară, am aflat exact ce.

Bolnavă de hidropizie, suferind de o gravă insuficiență cardiacă — amîndouă dobîndite în închisoare, pînă la arestare nu avusese nimic — mama fusese transportată la spital. Fosta deţinută îi spunea, ca și celelalte colege ale ei de la Jilava, Mamie. Erau toate — cele pe care le-am cunoscut — fete sau femei foarte tinere pe acea vreme, și în această doamnă în vîrstă vedeau probabil un fel de părinte adoptiv. Citez din scrisoarea primită:

„Era la spital, în tratament, după condamnare. Era singură în cameră, nu știu dacă permanent sau doar atunci, pentru nevoile cauzei. Atunci la spital era singură. A apărut colonelul Francisc Butika, directorul general al anchetelor pe țară, împreună cu adjunctul său, Dominic. Butika era șeful recrutărilor dintre preveniţi și condamnați în procesele și anchetele politice. Dar nu al celor destinaţi a «lucra» în țară, ci numai cei cu legături sau posibilități *în afară*. I-a explicat, cu eternul lui zîmbet suav, că ea este bătrînă, bolnavă și că nu va rezista în detenţie. Așa că i se părea firesc și de dorit să-i scrie Monicăi, explicîndu-i în ce stare disperată se află și să-i sugereze o apropiere de guvernul României — prin reprezentanţii lui cei mai de încredere. [...] Fireşte, dl colonel se angaja s-o scoată pe Mamie din închisoare, salvîndu-i astfel viața. N-am întrebat-o ce i-a răspuns. Era pentru mine evident, doar se afla la Jilava. Era cu totul gratuit să încerc să-i explic lui Mamie, aristocrata, demna şi intransigenta Mamie, că nu aşa se procedează cu astfel de criminali. Că există refuz şi refuz. Era inutil și tardiv. Mamie mi-a relatat în continuare că le-a răspuns tăios şi definitiv, în sensul că nu ea era aceea care s-o învețe pe Monica să-și trădeze convingerile și că, la vîrsta ei, e complet neimportant cînd și cum moare. Am ascultat-o în tăcere. Ştiam. Ştiam că asemenea răspuns era o palmă de neiertat pentru Butika. Disprețul, superioritatea morală, demnitatea, mîndria îl înnebuneau. Mamie a fost expediată, rapid, la Jilava. În dosarul ei de trimitere scria «fără asistenţă medicală». Ordinul era ca Mamie să fie zdrobită. Nu știu dacă Butika se gîndea ca — după o perioadă de pedeapsă — să revină la atac, sperînd ca groaza de moarte să înfrîngă rezistența lui Mamie, e însă sigur că, dacă asta a fost intenția lui, a calculat greșit, a întîrziat. Mamie n-a primit nici un medicament de la sosirea sa la Jilava pînă la sfîrșit. Pe măsură ce zilele se scurgeau, inima, incapabilă să-și îndeplinească funcția, slăbea din ce în ce. Picioarele, mîinile, abdomenul erau tot mai umflate. Nu se mai putea mişca. Era ca un burduf, plin. O duceam pe brațe în colț. O ridicam, încercam s-o hrănim. Ce era mai grav, e că apa începuse să se ridice și în plămîni. Se sufoca. Tușea. Zi și noapte. Noapte de noapte. Mamie tușea de ți se rupea inima, iar Marița (gardiana) striga prin vizetă: «Nu mai tuși, babo! Nu te mai sclifosi, că nu le lași să doarmă pe bietele fete!»“

Asasinatul se încheie la 4 iunie 1960, cînd codeținutele constată că nu mai are puls. O alertează pe Marița. Ea le comandă s-o scoată afară. Citâm din nou:

„Era grea. Cinci femei am dus-o. Două au făcut scaun cu mîinile și am așezat-o. Alte două țineau picioarele, alta îi sprijinea spatele și capul. De abia ne puteam tîrî. Pînă la un jeep. Aproape am invidiat-o pe Mamie. Trăise demn, murise la fel. Mi-am spus că, desigur, a fost fericită să moară. Ca nu cumva fiica ei să fie pusă în situaţia torturantă de a alege între viaţa mamei şi onoare.“

De fapt, nu murise încă. A fost dusă la spitalul Văcărești. De la Jilava fusese scoasă, cum am văzut, la 4 iunie, actul de deces care ne este semnalat în notă în *Manuscriptum* (numărul 4/1981) dă pentru moarte data de 8 iunie 1960. N-are loc de mormînt. O mînă necunoscută a adăugat pe placa de incinerare de la Crematoriul din București numele ei alături de acela al lui E. Lovinescu. Dar nu e decît o singură urnă: a tatei. Oasele ei se amestecă, în anonimatul pulberii, cu atîtea altele de pe cuprinsul gulagului românesc.

O eroare — așa se spune în România comunistă crimelor. O „greșeală" a trecutului. A trecutului? Da și nu. Cine a plătit oare pentru astfel de „erori" și de „greșeli"? Habar n-avem dacă tovarășul Butika se ocupă azi cu aceleași îndeletniciri, dar Sever Bistran, anchetatorul care-i inventase mamei culpa de spionaj, făcîndu-i dosar pentru 18 ani de închisoare, același Sever Bistran îl ancheta, în 1977, pe Paul Goma în localurile Securității de la București și fusese ridicat în grad: era colonel. De ce să ne mirăm, cînd marele inițiator al experienței atroce de la Pitești, Nicolski, a fost *decorat* în 1971 pentru „merite deosebite în construirea socialismului"?

Citim în nota din *Manuscriptum*: „În actul de deces e indicat «domiciliu stabil în București, str. 6 Martie nr. 95.» Numai că moartea nu acolo s-a săvîrșit, ci în „domiciliul" mult mai stabil ce devenise, pentru mii și mii de români, închisoarea (*cf. Anexa 1*).

Iată cum, în stadiul actual al lucrurilor în România, arhivele de istorie literară, atunci cînd duci cercetarea pînă la capăt, devin pur și simplu arhive de istorie.

17 martie 1983

Dacă dintr-un nou potop, și într-o altă barcă a lui Noe, ar fi salvate trei cărți — numai trei — și tot ar fi de ajuns pentru a reconstitui patologia totalitară a secolului nostru. Prin *1984* de George Orwell, *Arhipelagul Gulag* de Soljenițîn și *Zero și infinitul* de Arthur Koestler.

Bineînțeles, sperăm că niciodată nu vor fi arse toate bibliotecile din Alexandria și că viitorimea va dispune cel puțin de biblioteca de cărți, documente, studii și mărturii acumulată încă de pe acum. N-am făcut o asemenea alegere din vreo presimțire a potopului. Cum însă Arthur Koestler s-a sinucis la Londra împreună cu soția sa, a aminti importanța excepțională a *Zero și infinitului* pentru înțelegerea totalitarismului sovietic reprezintă cel mai exact dintre omagii.

Zero și infinitul (Darkness at Noon) a fost scrisă de Koestler între 1938 și 1940 și publicată mai întîi în Anglia, unde nu se vînd încetul cu încetul decît vreo 4 000 de exemplare. În schimb, cartea beneficiază în Parisul postbelic (apare în 1945) de un succes fără precedent: se vînd imediat 400 000 de exemplare. Iar un gazetar scrie, după o importantă consultare electorală:

„...factorul izolat cel mai important din cele care au dus la înfrîngerea comuniștilor în plebiscitul pentru Constituție a fost un roman: *Zero și infinitul.*“

Un roman împotriva căruia Partidul Comunist Francez luptase cu îndîrjire. Koestler își amintește de formele luate de această campanie, în al doilea volum al autobiografiei sale, *Ieroglife*:

„Comuniștii au încercat mai întîi să intimideze pe editorii cărții. Nereușind, au cumpărat stocuri întregi [...] și le-au distrus. Drept consecință, cartea se vindea la negru de patru-cinci ori mai scump între două reimprimări. Cînd tirajul a depășit un sfert de milion, oratorii comuniști au primit drept consemn să atace pe autor în reuniuni publice. Forța de intimidare era atît de mare încît traducătorul s-a ascuns sub un pseudonim, și apoi și-a retras și pseudonimul de pe coperta cărții.“

Pentru a explica impactul și campania, e bine să reamintim că în *Zero și infinitul* Koestler pune, sub formă romanțată, problema mărturisirilor autoacuzatoare făcute de șefii bolșevici în marile procese de la Moscova, dînd pentru prima oară o explicație psihologică acestui fenomen aberant (cum istoria proceselor nu mai înregistrase vreodată). Rubașov, eroul său, o sinteză între Troțki și

Radek (ca aspect fizic) și inspirat de Buharin pentru felul de a gîndi, sfîrșește prin a fi convins de anchetator să se sacrifice — prin această autoacuzație infamantă — pentru supraviețuirea Partidului. Nu e singura motivare din *Zero și infinitul,* unde sunt descrise și alte tehnici de smulgere a mărturisirilor (de la lipsa de somn pînă la torturi), ea pune pentru prima oară însă accentul pe caracterul de religie degradată al stalinismului, ca și pe aspectele sale de patologie mentală, de schizofrenie a fidelității. Diagnosticul este confirmat de un general de securitate sovietic, refugiat în Apus, Krivitzki, care, înainte de a fi ucis, are timpul să arate într-o carte, *Eram agent al lui Stalin*, metodele de interogatoriu. Tot astfel, mai tîrziu, de Arthur London în *Mărturisirea,* descriind tehnica anchetelor la care fusese supus în cursul procesului de la Praga.

În 1945 însă, cînd apare *Zero și infinitul,* procesele în Europa răsăriteană nu începuseră și cartea incendiară nu face decît să le prefigureze. Succesul e de public, în schimb printre intelectuali bîntuie morbul stalinismului. Împotriva lui Koestler se dezlănțuie același tip de campanie ce-l alungase pe Panait Istrati din viața intelectuală franceză, după revelațiile sale asupra Uniunii Sovietice. Pînă și un filozof ca Maurice Merleau-Ponty, necomunist, scrie în *Les Temps Modernes* (revista lui Sartre) o serie de articole intitulate, prin perifrază, *Yoginul și proletarul,* reluate în volumul său din 1947, *Humanisme et terreur.* Merleau-Ponty lua apărarea absolut tuturor măsurilor regimului sovietic, prezentate ca necesitate istorică, prin excelență. Chiar dacă el avea să revină, în *Les aventures de la Dialectique*, asupra exceselor sale de atunci, și să se despartă de Sartre în problema lagărelor de concentrare sovietice, *Humanisme et terreur* nu rămîne mai puțin ca un fel de neagră carte de vizită, nu numai a lui Merleau-Ponty, dar și a întregii inteligheniții de stînga din acel timp, exercitînd asupra literelor franceze un adevărat terorism intelectual. O frază doar din *Humanisme et terreur*, pentru a lua măsura delirului din acea epocă, frază citată și de Koestler:

„Privit îndeaproape, marxismul nu este o ipoteză oarecare, de înlocuit mîine printr-o alta, este enunţul însuşi al condiţiilor fără de care n-ar exista umanitate, în sensul unei relaţii reciproce între oameni, nici raţionalitate în istorie. În acest sens, nu este o filozofie a istoriei, ci filozofia însăşi a istoriei şi a renunţa la ea ar însemna să renunţăm la Raţiunea istorică.“

Între timp, şi Sartre rupsese prietenia cu Koestler, ruptură povestită, fără un cuvînt de regret, dimpotrivă, cu tonul categoric ce-i caracterizează luările de poziţii politice, de Simone de Beauvoir în *La Force de l'Age*, peste cîţiva ani. E drept că lui Sartre, ca şi Simonei de Beauvoir, îi va trebui vreme mult mai îndelungată ca altora pentru o trezire, de altminteri relativă, şi că Simone de Beauvoir dă încă şi azi semne de intoleranţă vinovată. E poate unul din foarte rarele cazuri — dacă nu unicul — cînd un intelectual francez — de talia ei — n-a acceptat niciodată să spună: am greşit.

Aceste amănunte pentru a explica de ce, într-unul din romanele sale cele mai puţin izbutite — tocmai pentru că e scris cu o iritare justificată, dar prea puţin creatoare prin natura ei — *Les hommes ont soif*, parafrază după titlul lui Anatole France *Les dieux ont soif*, Koestler va imagina toate formele de colaborare ale intelighenţiei franceze cu sovieticii, într-un Paris năpădit de Armata Roşie.

Koestler nu este însă autorul unei singure cărţi, ci al unei opere şi, nu mai puţin important, al unei vieţi transformate în risc mereu asumat. În ultima carte, publicată în 1981, *La quête de l'Absolu*, Koestler însuşi îşi intitulează prima parte a culegerii antologice *În căutarea utopiei*. Şi utopia majoră a secolului a fost comunismul. Pentru Koestler, născut în 1905 în Ungaria, dintr-o familie de evrei, o primă încercare de utopie a fost sionismul. Destul de puternică tentaţia pentru a-l duce pînă în Palestina, nu îndeajuns pentru a-l reţine acolo. De cultură germană (mama lui e vieneză), odată revenit în Europa se înscrie în partidul comunist german. Şi sunt cei şapte ani capitali ai existenţei sale. Avea 26 de ani cînd a aderat la partidul comunist, 33 cînd l-a părăsit. Două volume autobiografice, *Sur la corde raide* şi *Hiéroglyphes*, trei romane, *Spartacus*, *Le Zéro de l'infini*, *Croisade sans croix*, ca și eseurile — dintre care cel mai semnificativ pentru momentul în care a fost scris rămîne *Le Yogi et le Commissaire* — pun, fiecare în felul său, problema scopului şi mijloacelor, a eticii şi revoluţiei, a înfruntării finale dintre prima şi a doua.

N-am citat cele două cărţi ale sale asupra Israelului, *La Tour d'Ezra* şi *Analyse d'un miracle*, nici mărturia lui din închisoare, *Le Testament espagnol*, sau asupra lagărului francez de la Vernet, *La Lie de la Terre*, fiindcă nu sunt cuprinse de același vîrtej al problematicii revoluţionare, teoretizată doar după ce a fost trecută prin proba de foc existenţială. Koestler se prezintă pe el însuși ca un caz tipic al intelectualului est-european ispitit de utopia comunistă, dar experienţa lui se confundă, devenind arhetipală, cu a tuturor celor care, în Europa desfigurată de ideologii, au confundat comunismul cu o religie. Sau, cum o spune chiar el, parafrazîndu-l pe Picasso:

„M-am dus spre comunism cum te duci spre un izvor de apă proaspătă; l-am părăsit cum te smulgi dintr-un rîu otrăvit, plin de ruinele unor orașe moarte și de cadavrele înecaţilor."

O călătorie în Uniunea Sovietică (ochii se întredeschid, dar ochelarii dialecticii corectează viziunea), lupta antifascistă pe toate fronturile ideologice — la Viena, Berlin, Paris — angajat în aparat, apoi proba de foc (nu numai pentru el, de altminteri): războiul civil din Spania.

Koestler nu se duce în Spania ca luptător în brigăzile internaţionale, ca Malraux şi mai ales ca Orwell, care la Barcelona a văzut și presimţit natura exactă a totalitarismului sovietic, deoarece acolo poliţia secretă sovietică se dezbăra — profitînd de războiul civil — de troţkiștii și anarhiștii din POUM. Koestler este trimis de trei ori ca jurnalist — de fapt, cu sarcina de a dobîndi informaţii asupra franchiştilor şi a alcătui cărţi albe despre atrocităţile comise de ei. A treia oară este prins de falangişti şi condamnat la moarte, experienţă limită descrisă în *Testa-*

mentul spaniol. În închisoarea de unde moartea părea singura ieșire se produce, la nivelul inconștientului, ruptura sa de comunism, pe care n-o va traduce în act decît nouă luni după eliberarea lui obținută prin presiuni britanice (era corespondentul în Spania al unui ziar londonez).

În închisoarea de la Málaga, unde-și așteaptă moartea în celula 40, Koestler își aduce aminte de fraza lui Malraux:

„O viață nu valorează nimic, dar nimic nu valorează cît o viață", și comentează în *Ieroglife*:

„În ecuația socială, valoarea unei singure vieți este nulă; în ecuația cosmică, e infinită. Orice școlar știe însă că, dacă introduci un *zero sau infinitul* într-un calcul finit, ecuația va putea fi dezorganizată și se va putea dovedi că trei = cinci sau 500. Nu numai comunismul, dar orice mișcare politică ce se întemeiază implicit pe o etică pur utilitară, va deveni victima unei astfel de erori. Fatală. Deoarece consecințele ei duc de-a dreptul la *Dezastrele* lui Goya, la domnia ghilotinei, la camerele de tortură ale Inchiziției sau în pivnițele Lubiankăi."

Cînd e salvat din închisoarea spaniolă și, după alte călătorii, este trimis să facă un turneu de conferințe în Anglia, își dă seama că nu poate adopta versiunea partidului despre POUM, nu poate transforma pe anarhiști și troțkiști în ceea ce ar vrea partidul să fie: niște complici ai lui Franco. Întors la Paris, primește știrea procesului Buharin de la Moscova. Doi „tovarăși" ai lui sunt suspectați de a fi agenți naziști, în cadrul aceluiași delir provocat de procesele de la Moscova. Koestler le ia apărarea. Dar tot nu demisionează din partid. Pînă ce într-o zi, la Asociația Scriitorilor Germani, este chemat să țină o conferință despre Spania. Înainte de conferință, un reprezentant al partidului îi cere să denunțe pe membrii POUM-ului ca agenți ai lui Franco. Koestler refuză (știind ce va însemna acest refuz):

„Nu voiam totuși să fiu un complice pasiv al celor ce se petreceau în Rusia. La sfîrșitul luării de cuvînt, am spus trei fraze, foarte simple, dar foarte eretice în cadrul unui sistem închis. Iată prima fază:

«Nici o mișcare, nici un partid, nici un individ nu poate reclama privilegiul infailibilității.» Fraza exprima o banalitate, dar nu reprezenta mai puțin o erezie.

A doua: «E un act tot atît de sinucigaș să-ți liniștești dușmanul cît să-ți persecuți prietenul care urmărește același scop pe căi diferite.»

A treia era un citat din Thomas Mann care spune aproximativ așa:«Un adevăr ce face rău e preferabil unei minciuni agreabile.» Repet, erau niște banalități, dar rezultatul a fost ruptura. Cînd am încheiat, tovarășii mei erau muți, necomuniștii fiind aceia care aplaudau cît puteau: toată lumea înțelesese ce voiam să spun.

Cînd s-a terminat, m-am coborît în metroul Saint-Germain-des-Prés să mă întorc acasă: pe peronul metroului, din toți tovarășii mei care se aflau acolo, nici unul nu mi-a adresat cuvîntul, nimeni nu m-a privit: eram mort pentru ei. Am simțit atunci ce va fi singurătatea mea din anii care au urmat rupturii."

Koestler își trimite demisia, dar nici în această scrisoare nu îndrăznește să pună total în chestiune Uniunea Sovietică. Și explică:

„Fiecare epocă își are religia ei și speranța ei dominantă.«Socialismul» într-un sens vag și indefinit a fost speranța începutului nostru de secol. În așa grad, încît «național-socialiștii»germani,«radical-socialiștii»francezi, «socialiștii-creștini» italieni au simțit nevoia să includă termenul-fetiș în titulatura aleasă. Speranța a părut a se încarna în Uniunea Sovietică și magia a acționat [...] asupra unei bune părți a omenirii. Adevărul integral despre acest regim ce a cuprins peste o treime din glob — și anume că reprezintă guvernul cel mai inuman din toată istoria și cea mai gravă amenințare pe care a avut-o vreodată de înfruntat omenirea — era, psihologic vorbind, tot atît de greu de acceptat pentru noi ca și certitudinea unui cer gol pentru omul Evului Mediu. Dificultatea era aproape tot atît de mare pentru un țăran analfabet din Italia, să spunem, ca pentru un scriitor francez ca Sartre sau pentru un politician extrem de realist ca Roosevelt, care credea sincer că regimul lui Stalin era un fel de *New Deal* asiatic şi baroc şi că, după război, America «se va înțelege foarte bine cu Stalin şi cu poporul rus», singura amenințare putînd să vină din proiectele imperialiste britanice. Că acest mare preşedinte al Statelor Unite a putut să creadă aşa ceva, în ciuda documentației existente asupra teoriei comuniste şi practicii sovietice, că politicieni democrați experimentați din lumea întreagă au crezut şi ei, fără a mai vorbi de savanți, erudiți, intelectuali de toate felurile, reprezintă o indicație a forțelor profunde şi producătoare de mituri ce erau — şi mai sunt încă — în activitate."

A mai trebuit să treacă vreo 30 de ani înainte ca mitul să devină neproductiv.

Pentru această demistificare, chiar dacă fără rezultatul sperat, în timpul sperat, Koestler s-a străduit pînă prin anii '50, sub toate formele. Deoarece, dacă îi sunt cunoscute cărțile, mai puțin îi sunt acțiunile. Koestler a creat Fondul pentru Libertatea Intelectualilor, destinat intelectualilor refugiați din Răsăritul ocupat de Armata Roşie, din care s-au dat între 1950 și 1952 burse pentru scriitorii exilați. El însuși se definește ca „militant al războiului rece", ținînd conferințe, participînd la Congresul pentru Libertatea Culturii, cerînd chiar crearea unei legiuni europene a libertății — ce ar fi putut să se transforme într-o armată europeană de opus colosului sovietic.

„Armata europeană a libertății" nu s-a constituit, iar Koestler a așteptat de-a lungul unei întregi existențe să i se recunoască — așa cum o face acum, la moarte, Pierre Daix, în *Le Quotidien de Paris* — rolul de înaintaş întru ale trezirii:

„Koestler a avut, cel dintîi, îndrăzneala să strige că Regele e gol. Și a plătit prețul îndrăznelii. Ne lasă o operă purtînd pecetea curajului, o operă fundamentală spre a înfrunta tenebrele epocii noastre: nazismul și comunismul. Din ce în ce mai mult ne vom da seama că el a scris adevăratul tratat de morală al secolului XX."

Pentru partea a doua a operei sale, savantul francez Pierre Debray Ritsen, autor al unui eseu despre Koestler în numărul ce i-a fost consacrat de *Cahiers de l'Herne*, se slujește de o sintagmă sugestivă: „de la istorie la istoria naturală“.

„Politica fiind făcută de oameni — scria Koestler — trebuie să li se cunoască mai întîi psihologia, deci neurofiziologia, deci biologia.“

Din patologia istorică în patologiile biologice. Nu de ele ne vom ocupa însă acum, deoarece contribuţia capitală a lui Koestler rămîne pentru noi cea privind totalitarismul. Nu e mai puţin adevărat că cele două segmente, aparent diferite, ale operei sale sunt legate prin acelaşi efort de repunere în chestiune a opţiunilor lui de tinereţe. Cum mărturisea în epilogul ultimei sale cărţi, *La quête de l'Absolu*:

„Prima parte a vieţii autorului a fost tipică, şi prin formaţia intelectuală şi prin angajamentele ideologice dominate de o trinitate laică înconjurată de o aură de sfinţenie: Marx, Freud și Einstein. Marx, ca o Lorelei cu barbă, de strajă pe stîncile utopiei pentru a atrage călătorii, Freud reducînd aspiraţiile spirituale la impulsuri sexuale, iar Einstein venerat în speranţa arzătoare că ştiinţa va răspunde la întrebările ultime, dezvăluindu-ne sensul vieţii. Încetul cu încetul, fiecare din cele trei divinităţi avea să se preschimbe într-un zeu al tenebrelor și toate trei, după crepusculul lor, aveau să lase un vid imens.“

Arthur Koestler s-a născut la Budapesta în 1905 şi s-a sinucis la Londra în 1983. Între aceste date: zero și infinitul unei experiențe capitale pentru istoria totalitarismului comunist.

29 aprilie 1983

Dacă răsfoiești presa din România, după un timp de absenţă (cum mi s-a întîmplat mie), nu poţi să nu fi izbit de proporţiile luate de campania împotriva „Europei Libere“. O astfel de hărmălaie pe mai multe voci depăşeşte în amploare şi zgomot atacurile periodice cu care ne obişnuiseră neoproletcultiştii. Impresia de panică ideologică nu provine doar din țipetele, calomniile, dosarele de poliție ce înlocuiesc argumentele, caracteristică mai veche a campaniilor bucureștene, ci din faptul că, parcă în disperare de cauză, diverșii semnatari au început să secreteze o serie de contraargumente, ca pentru a face reclamă celor atacați.

Menținîndu-ne doar în domeniul „literaturii", ni se pare cel puțin ciudat să i se fi furnizat lui Artur Silvestri atîtea materiale pentru a dovedi — ce? Că un mic grup depinzînd de noi face absolut ce vrea în cultura occidentală, avînd la ordinele lui ziare, edituri, enciclopedii, beneficiind de o autoritate absolută în mass-media și devenind pentru scriitori, gazetari, editori referința supremă în orice problemă privind cultura română. Serialul din *Luceafărul*, ajuns în clipa cînd scriu aceste rînduri la numărul 12, e totuși anterior, dată fiind durata lui, panicii pomenite, al cărei semn a fost comunicatul Biroului Uniunii Scriitorilor din 30 martie împotriva emisiunilor literare ale postului de radio „Europa Liberă". Biroul — s-o mai amintim? — n-a fost ales de Consiliu, ci *impus* lui. Poate și comunicatul.

În frazeologia de circumstanță, dezvăluind mai bine ca orice că textul nu e compus de scriitori, două paragrafe dovedesc că el a fost provocat de două fapte precise. Primul: punerea, în emisiunea lui Virgil Ierunca *Povestea vorbei*, pe două coloane a plagiatului lui Eugen Barbu din *Incognito*; al doilea: difuzarea, tot la „Europa Liberă", a cîtorva articole semnate de Dorin Tudoran (în prealabil, ele fuseseră refuzate de presa din țară).

„În acest context (al atacurilor la adresa culturii și literaturii române) se reiau — spune comunicatul — cazuri și probleme care au fost dezbătute la timpul potrivit în cadrul organismelor democratice ale obștei scriitoricești." Pluralul e inutil: e vorba de un singur caz — furtul lui Eugen Barbu. Doar el a fost dezbătut la Uniune.

În mare parte tot în apărarea plagiatului — de data asta al lui Ion Gheorghe — sare Biroul Uniunii în ultimul paragraf, considerînd „drept condamnabilă trimiterea spre difuzare sus-numitului post de radio, pe diverse căi, a unor texte care defăimează realitățile noastre". Textele difuzate de „Europa Liberă“ sunt semnate de Dorin Tudoran. Exista un mijloc foarte simplu ca să nu fie difuzate. Publicate în ziarele din țară, nu ar mai fi constituit niște inedite pentru „Europa Liberă“. După ce dezvăluise plagiatul lui Ion Gheorghe — dezvăluire și ea interzisă — Dorin Tudoran a fost însă împiedicat să răspundă valului de atacuri împotriva lui. A „defăimat“ Dorin Tudoran „realitățile societății noastre“? Numai în cazul în care „realitatea“ cea mai de preț a acestei societăți este plagiatul. A-l dezvălui înseamnă deci a defăima societatea română și literatura ei. Presiuni serioase și amenințătoare s-au făcut și se fac asupra lui Dorin Tudoran din momentul în care „Europa Liberă“ a început să transmită aceste texte.

Dar literatura română nu dispune în clipa de față de un singur Eugen: de Eugen Barbu, plagiatorul. Ci și de un al doilea, fără de care un astfel de comunicat n-ar fi existat: Eugen Florescu, apărătorul ideologic al plagiatului. E drept că Eugen Florescu nu e scriitor, dar are tot felul de titluri și fotolii ce fac din el un „factor de decizie“ ideologic de prim-plan.

Pînă mai deunăzi, unicul lui argument în ceea ce mă privește consta în niște pagini din *Aqua Forte* în care E. Lovinescu deplînge soarta unei biete femei aruncate afară din casă de bărbatul bețiv și rămase pe drumuri cu cei nouă copii ai săi. În casa de la Fălticeni, unde E. Lovinescu își petrecea vacanțele, Dochița e adăpostită cu cei nouă copii și, pentru munca ei prin casă, primește bani, lapte, fructe, zarzavat, dar foarte rar carne pentru atîtea guri. Scriitorul descrie cum, văzînd pe copiii Dochiței servind la masă, lasă din ce în ce mai multe bucăți de pui neatinse în farfurie, cînd o aripă, cînd un picior, să poată mînca și plozii, și cum le retribuie micile servicii, înconjurat de ei ca un Gulliver în Liliput. Mărinimos, Eugen Florescu nu-l acuză pe critic de exploatare a clasei muncitoare, ci doar pe mine, fiica lui, care, am asistat la aceste scene – n-am asistat, mai îndrăznesc să mă ocup de situația tinerilor de azi din România, afirmînd c-ar fi mai rea decît înainte. Mai întîi că nu mă ocup în mod special de situația tinerilor de azi din România, altfel decît pe plan de debuturi în literatură. Dar dacă Eugen Florescu mă îndeamnă neapărat s-o fac, aș putea lăsa pe fiecare — tînăr sau nu — să se întrebe: într-un context similar, de cîte ori poate da celor nouă copii ai săi să mănînce carne o femeie singură şi de la „munca de jos“? Nu numai din lipsă de bani, dar și din lipsă de carne. Ce nevoie aş avea să descriu eu românilor cozile pe care ei le fac pentru carne şi de cîte ori dau sau nu de ea în măcelării?

Argumentul cu aceste unice pagini citite de Eugen Florescu din opera lui E. Lovinescu continuă să fie unul dintre cele mai puternice şi „literare“ de care dispune. În ultima vreme însă Eugen Florescu și-a extins sfera lecturii.

Astfel, în nu știu cîte numere consecutive din *România liberă*, s-a ocupat de cartea a doi tineri gazetari francezi: Hervé Hamon și Patrick Rotman, *Les Intellocrates — Expédition en Haute Inteligentsia*. Carte ce a reţinut şi amuzat prin impertinența ei — de altminteri salutară — Parisul, provocînd și mici scandaluri prin edituri și ziare, dezvăluind cum se fac — și desfac — modele aici. Un fel de manual-tiflă pentru un provincial care ar vrea să-şi croiască drum în coteriile pariziene.

Se pune dintru început o întrebare: de ce Eugen Florescu îi transformă pe cei doi gazetari în doi sociologi serioși, iar rezultatele anchetei lor, în literă de evanghelie? Cu toate că și ei constată niște adevăruri evidente — îndeosebi demarxizarea intelectualilor francezi — cei doi gazetari nu au pretenția absurdă a stabilirii unor criterii de sociologie literară; ei își propun doar să descifreze la modul ireverențios legăturile dintre bisericuţele literare de pe malul stîng al Senei.

Și de ce atît de tîrziu? Cartea a apărut în 1981. A fost nevoie de peste doi ani de zile ca fișele de lectură să ajungă pînă la Eugen Florescu și să poată și el, în sfîrșit, da seama despre o carte pe care Parisul a și uitat-o?

După citirea — fastidioasă — a acestui serial căznit, la ultimul articol s-a făcut lumină: ideologul de la Bucureşti nu constată demarxizarea intelectualităţii franceze decît pentru a inversa, în cea mai neînchipuită dintre minciuni, situația reală. Aici, demarxizarea a fost amplificată de curentul „noilor filozofi“, în marea lor majoritate de stînga, și provenind din valul „mai 1968“. Una din figurile de frunte ale acestui curent, Bernard-Henri Lévy, a pornit în 1979 un atac înverşunat împotriva a ceea ce el, ca şi o anume presă, tot de stînga (*Le Monde* și *Le Nouvel Observateur*), au numit „noua dreaptă“ (reprezentată mai ales de Alain de Benoist şi de Louis Pauwels de la *Figaro Magazine*). Acuzațiile de fascism şi rasism aruncate, cam facil, şi de aceste ziare şi de Bernard-Henri Lévy împotriva „noii drepte“ au fost temperate şi atenuate de autoritatea lui Raymond Aron şi agitația s-a stins.

Eugen Florescu nu o reaprinde decît pentru a comite unul din falsurile cele mai extravagante chiar într-un regim atît de obişnuit cu ele: el face din Bernard-Henri Lévy „şeful noii drepte“, „omul curentului rasist, fascist“. Adică, exact invers.

La ce slujeşte, în campania actuală, o astfel de măsluire, față de care chiar procedeele staliniste par depăşite? La a pretinde că „noua dreaptă“ e cea care sprijină pe disidenți în general şi pe cei români îndeosebi. Astfel s-a strecurat Paul Goma la Gallimard, tot astfel ziarul *Le Monde*, devenit propagator al curentelor de dreapta, a luat în serios „invenția încercărilor de asasinare“ a unor opozanți români etc., etc. Numai că acest „etc.“ ... mai cuprinde o serie de aberații. Astfel, Roland Barthes ar fi trecut în uitare — cînd i se publică mereu postumele și tot mereu e citat — doar pentru că „respectivul intelectual“ — cum spune Eugen Florescu — nu și-a renegat convingerile de stînga. Amintim că Roland Barthes a cerut chiar de la microfonul „Europei Libere“, în 1977, eliberarea lui Paul Goma din închisoare şi că, alături de toți marii intelectuali de stînga, a sprijinit activ pe disidenții Răsăritului. Eugen Florescu mai deplînge și soarta lui Ionesco și Cioran, care n-ar fi, la Paris, apreciați cum trebuie — de parcă, prin grija lui, la Bucureşti s-ar bucura de cine ştie ce privilegii. De cît timp n-a mai fost jucat Ionesco, iar Cioran nu numai că n-a fost publicat niciodată, dar, în general, nici nu poate fi citat în România.

Ce vrea să ascundă Eugen Florescu aruncînd cu praful minciunii în ochii ipoteticilor săi cititori? Că noua dreaptă se află instalată la Bucureşti, în toate fotoliile neoproletcultiste? Că prin organele presei de stînga mai ales (de la *Le Monde* la *Le Matin*) se dezvăluie la Paris adevărata natură a regimului actual de la Bucureşti, iar nu de la dreapta (*Le Figaro*, de pildă, prin hagiograful lui Nicolae Ceauşescu, Hamelet, şi prin Bernard Marguerite e singurul ziar unde se mai publică din cînd în cînd versiunea oficioasă favorabilă Bucureştiului)?

Numai că şi minciuna îşi are legile, poate chiar nuanţele ei. De aceea socotim că domneşte la Bucureşti o adevărată panică ideologică, din moment ce Eugen Florescu este lăsat — sau pus — să etaleze, pe pagini întregi de ziar, contrarul unor adevăruri ce pot fi imediat controlate la Paris.

După ce a falsificat realităţile culturale din România, Eugen Florescu le aranjează şi pe cele din Franţa. Şi o face cu atît mai liniştit, cu cît aici e asigurat că nu-l citeşte nimeni.

13 mai 1983

Prima frază din cartea lui Mircea Iorgulescu dă tonul întregului, cu toate că volumul este alcătuit din cronici literare, prin natura lor disparate.

„Nu atît *cînd* începe literatura română este important, ci *cum* începe: ca un act de voinţă.“

În *Ceara şi sigiliul*, Mircea Iorgulescu stăruie cu un fel de patetism reţinut asupra „conştiinţei dramatice a discontinuităţii eforturilor“ ce „provine din conştiinţa unui pionierat la care (scriitorii, *n.n.*) sunt mereu constrînşi: ei presimt, de fiecare dată, că peste pietrele de temelie aşezate cu atîta trudă va creşte vegetaţia tristă a nepăsării de sine“. „Conştiinţa de întemeietor“ este, la scriitorul român, suferindă. Şi cum n-ar fi, cînd nu putem niciodată să vorbim de „început“ la singular, ci suntem mereu nevoiţi să întrebuinţăm pluralul? „Începuturile“, deoarece ele se repetă mereu. „Ceața uităciunii“, de care se plîngea Ion Budai-Deleanu, ne amenință periodic. Mircea Eliade și generația lui puteau spera, după primul război mondial, că faza militantă a încetat: hotarele se împliniseră, istoricii luaseră locul scriitorilor, fiind siguri pe trecut, începeam să ne putem ancora în prezent, datoria memoriei înceta de a mai fi cel dintîi imperativ al scriitorului român, care pătrundea, în sfîrșit, fără complexe în sfera esteticului pur.

Speranță nu deșartă (ceea ce s-a împlinit în literatura română între cele două războaie îi stă mărturie), ci doar temerară. Peste încă fragila noastră clădire — ca peste jumătate din Europa — avea să se instaleze și să guverneze ministerul orwellian al adevărului, relativizînd trecutul — de data asta nu dintr-un capriciu al istoriei, ci cu o voință precisă de distrugere. Temeliile erau scormonite de viermele negației, iar „ceața uităciunii““ se instala dogmatic peste „trecutul imprevizibil“.

Constatarea din urmă nu-i aparține lui Mircea Iorgulescu, ci numai nouă. Optimismul său ar putea părea chiar intact atunci cînd scrie:

„Începînd de mai multe ori, literatura română există ca atare o dată cu intrarea sa într-o ordine de continuitate, fără întreruperi ce obligă la reluări și recuperări. Și avem literatură întrucît putem spune că strigătul cronicarului nu mai este o dilemă («birui-va gîndul?»), ci o afirmație categorică, definitivă — Biruit-au gîndul!“

Dar o putem spune? Căutînd o altă periodizare decît cele propuse pînă acum, Mircea Iorgulescu fixează începutul „literaturii contemporane“ imediat după război, scriind:

„După noaptea dictatorială, cultura și literatura română intrau într-o altă perioadă de existență: momentul 1945 reprezintă începutul acesteia.“

Și, în curînd, va reprezenta și sfîrșitul. Nu numai al literaturii contemporane, dar și al literaturii pur și simplu. Deoarece, dacă scurta „noapte dictatorială“ înfierată de Mircea Iorgulescu n-a fost atît de opacă încît să nu lase cărți de valoare în urmă-i, iar contemporanii — în mare parte — nici n-au considerat-o ca o întunecare, „noaptea“ ce s-a instalat după 1948, nutrită din dogmă şi străjuită de baionete, s-a dovedit atît de neagră, încît nici nu s-a putut vedea *cînd* şi *cum* literatura a fost dusă în prizonierat. În locul literaturii ne-a fost dăruită o paparudă stranie, menită să semene a carte dar neavînd nimic de a face cu ea, dacă luăm drept bună definiţia lui Sadoveanu propusă de Mircea Iorgulescu:

„... cartea îndeplineşte fapta de mirare de a ne face să trăim în afară de minciună, nedreptate şi prejudecăţi.“

Cartea-paparudă, la boirea căreia, din nefericire, avea să contribuie Sadoveanu însuşi, ne obliga să trăim în minciună. Îşi spunea literatură — era propagandă şi, cît a domnit ea, ştim ce s-a ales din strădaniile tuturor „începătorilor“ noştri.

Un nou început a părut a se ivi prin 1965, dar n-a ţinut mai mult de cîţiva ani. De pe urma lui mai respiră însă şi azi literatura noastră. Anii ’70 au fost din nou ai înserării. Mai toate periodizările se opresc în literele noastre contemporane pe un prag de întuneric.

În orice caz, de pe el se duce acum lupta pentru supravieţuirea literaturii române. Şi, cînd vorbim de luptă, ne e greu să evităm termenii de „datorie“ sau „militantism“. Iată probabil de ce Mircea Iorgulescu, chiar alegînd alte coordonate decît ale noastre, chiar stabilind alte periodizări, chiar instalat pe meridiane diferite, reactualizează „începuturile“ vorbind de „conştiinţa nefericită a întemeietorilor“ la prezent.

Actualizate sunt şi „vocile istoriei literare“ din capitolul următor, de n-ar fi să ne oprim decît la Maiorescu, pentru care prima datorie a ştiinţei era „de a se opune în contra răului contagios“, „înţelegerea răului“ fiind „o parte a îndreptării“. În această filiaţie se inserează şi Mircea Iorgulescu, unul dintre cei mai „militanţi“ critici ai noştri (militant în sensul evocat mai sus), avînd mereu ceva de „îndreptat“, devenind astfel una din ţintele preferate ale noului dogmatism, neoproletcultist.

Critica nu înseamnă pentru Mircea Iorgulescu doar curaj, pare însă de negîndit în afara acestui curaj de care dă, nu rareori, dovadă. De aici probabil și cele cîteva rezerve la lectura volumului de față.

Ni se pare greu de înțeles cum de ia criticul în serios faza contestatară a lui Adrian Păunescu, analizînd ca pe un eveniment și un reviriment moral *Manifestul pentru sănătatea pămîntului* cînd, între publicarea articolului la ziar și includerea în volum, Adrian Păunescu găsise tot timpul să-și dezmintă sumbrele umori circumstanțiale și să redevină poetul-fluviu de Curte Nouă binecunoscut.

Tot astfel, pentru un critic atît de hotărît în a tranșa între ce aparține literaturii și ceea ce mimează doar literatura, greu de explicat cum, chiar cu unele rezerve, poate alătura numele lui Marin Preda de acela al lui Dinu Săraru. Nu-i deosebește, cum afirmă Mircea Iorgulescu, „modalitatea privirii" pe care o aruncă asupra țăranului, ci însăși modalitatea de a *fi*: primul în literatură, al doilea în afara ei.

În sfîrșit, pentru a-și exemplifica meditațiile asupra curajului, Mircea Iorgulescu alege cea mai contestabilă dintre pilde, tocmai pe cea care ne arată că îngrădirea curajului numai în perimetrul operei e nesatisfăcătoare...

„Cine — se întreabă el — ar putea contesta curajul lui Arghezi? Nimeni, presupun. Și totuși... Și totuși n-ar fi de mirare."

Într-adevăr, nu e de mirare. Dacă Mircea Iorgulescu și-ar reciti cu atenție propria-i carte, s-ar lăsa convins, cum ne-a convins și pe noi, că în momentele-i de cumpănă literatura noastră a fost silită să se hrănească, spre a supraviețui, cu un curaj aparte, și estetic dar și etic, constînd în ceva foarte simplu: a nu da voie cuvîntului să mintă. Punctul de plecare e etic, rezultatul, estetic: cînd cuvintele se pătează de minciună, se degradează, corup, sufocă. Și răul — vorba lui Maiorescu — e contagios: chiar dacă-ți rezervi minciuna pentru ziar, cerneala cu care-ai scris-o invadează încetul cu încetul și paginile „operei" pe care-ți propuneai s-o ții la o parte de orice contaminare. N-ar fi deci de mirare să contestăm nu poezia lui Tudor Arghezi dinainte de Marea Încercare, ci „curajul“ ce a dus pe autorul *Cuvintelor potrivite* să „potrivească“ și elogiul ocupantului sovietic și pe acela al „descălecatului comunist“ — al doilea descălecat din istoria noastră, cum ne înștiințase el.

„Curajul literar se manifestă în literatură, curajul ziaristic în ziaristică, curajul cetățenesc în viața publică. În forme specifice, inconfundabile...“ scrie Mircea Iorgulescu, în chiar momentele cînd ne dă, din fericire, exemplul contrar. Deoarece, sub devălmășia vremurilor, nimic nu mai rămîne inconfundabil, și cu atît mai mult formele curajului. Acesta nu se zice pe o limbă și dezice pe o alta. Există sau nu. Și cînd există, e ca sigiliul ce se imprimă în ceara și a cărții, și a articolului de ziar, pecetluindu-i autenticitatea.

Caragiale îi scria lui Vlahuță: „Nu crede, cumva, după cele de mai sus, că aș fi partizanul artei cu tendințe. Nu! Să ferească Dumnezeu! Am rămas, cum știi, partizanul neînduplecat al tendinței cu artă.“

Și Mircea Iorgulescu — citîndu-l — adaugă:

„Astăzi ar fi spus al curajului cu artă.“

N-avem nimic de adăugat.

27 mai 1983

Simplele *Întîmplări în gînd și spații,* în care Alexandru George cedează în sfîrșit și elementului autobiografic cîteva din drepturile lui elementare, nu sunt simple deloc. Sau, mai curînd, o astfel de simplitate este în literatură lucrul cel mai greu de dobîndit. Nu e har — sau nu numai —, ci un lung travaliu al inteligenței și culturii îmbinate și, una prin alta, orînduind spațiile, aruncînd ca o pulbere de sens peste întîmplări.

„Privirea“ lui Alexandru George a fost, dintru începuturile sale critice, surprinzătoare. O originalitate ce nu se vrea originală, un mers și demers tihnite ducînd spre peisajele cele mai greu de descoperit prin simțul comun, paradoxul trăit în amiaza mare, ca o banalitate. În afara școlilor, în disprețul teoretizărilor, în pofida dogmelor dar și a modelor, Alexandru George a avut, din primele clipe, o voce cu atît mai inconfundabilă cu cît n-a făcut nimic pentru a o deosebi, aparent, de a celorlalți.

Cu aceeași savantă naivitate, el ne propune azi cu *Simple întîmplări în gînd și spații* un gen neuzitat, departe și de proza artistică a debuturilor sale, și de critica pură, o serie de eseuri în care întîmplările sunt privite ca niște cărți, iar cărțile ca tot atîtea date autobiografice.

Totul a început, bineînțeles, într-o bibliotecă. Nu imaginar-borgesiană, ci bucureștean-reală. Bibliotecar, mai bine de un deceniu, la „cea mai mare bibliotecă din țară“, cum singur ne-o spune, Alexandru George, în nopțile lui de gardă, trecea printre rafturile de cărți, ca medicul printre bolnavii săi. Mai mult chiar, „ca pe lîngă niște columbarii de suflete moarte, ca pe lîngă niște șiruri de morminte strict orînduite, puse în regulă, dar așteptînd, de cele mai multe ori zadarnic, să le trezească la viață vreun semnal sau un simplu gest de curiozitate. Am văzut cărți citite și necitite, cu sutele de mii. Mi-am dat seama atunci că lectura e un omagiu în fond, iar lectura critică, adevărata existență a cărților pe care ele însele o solicită în obscura lor muțenie.“

Această presimțire taumaturgică e primul pas în critică al lui Alexandru George și poate adevărata lui originalitate, cu toate că detestă o astfel de pretenție și neagă orice temeinicie acestei noțiuni.

„Experiența lecturii — continuă el — mi s-a desăvîrșit astfel — în tot cazul, i-am dat de atunci un sens diferit față de alți «colegi» ai mei de meserie. Mă gîndeam adeseori ca la un privilegiu la soarta mea bizară de custode al vieții și al morții, care-mi mișcam ore întregi umbra printre sutele de mii de alte umbre și, cînd am început să scriu și să public așa-zise pagini de critică, am transpus numaidecît ceva din petrecerea mea insolită prin această lume.“

Și, mai departe: „simplitatea și însingurarea actului lecturii, care-l apropie de un fel de absolut etic, au stat necontenit la temelia criticii mele“. Alexandru George se întreabă dacă ceea ce el numeşte „relativul succes“ al criticii sale nu stă tocmai în revenirea spre o astfel de lectură într-un moment cînd, de abia despovăraţi de „vechiul şi funestul dogmatism“ al deceniului precedent, mulţi confraţi se lăsau ispitiţi de seducţiile scientismului. Răspunsul interesează mai puţin decît o altă întrebare pe care nu ne putem împiedica a ne-o pune atunci cînd Alexandru George își socotește cariera critică „drept un act de trădare“ față de adevărata lui vocație de prozator și eseist. Și într-un caz (critica), și în celelalte (proza de imaginație și eseistica), vocația e una și aceeași: scrisul, pe al cărui prag de însingurare vin să se oprească — sau să se stingă — și lectura și experiența. Iar uneori chiar să se împace, ca în aceste *Simple întîmplări în gînd și spații*, tributare tuturor genurilor citate — și nici unuia în parte. Acum, cînd ecourile vechilor dispute în jurul criticii ancilare s-au stins, cînd, dimpotrivă, asemenea regizorului în teatru, criticul începe a domina scena literară, organizîndu-i nu spectacolul, ci adevăratul spațiu al lecturii, despărțirile pe genuri de conotaţie calitativă par cu adevărat depășite, iar ultima carte a lui Alexandru George ne-o dovedește, o dată mai mult. De la străzile Bucureştiului (pe care se plimbă în căutare de sens, iar nu de pitoresc) pînă la Viena unde „istoria nu mai face mici popasuri“, de la o siluetă întrevăzută pe o bancă pînă la un scriitor sau altul a cărui legendă o pulverizează inocent (cine va mai îndrăzni să vorbească de „aristocratismul lui Pallady“ de acum înainte?), de la o amintire pînă la paginile de sugestii critice (tendinţa spre monologul baricadat la Marin Preda face cît un întreg studiu despre autorul *Moromeților)*, totul în această carte e lectură fecundă. De cărți sau de situații (și ele trebuie uneori trezite din uitare, precum cărțile din columbariile bibliotecilor).

Memoria lui Alexandru George nu pare însă prea ispitită de istoria imediată: de ceea ce are ea inconfundabil. Cu rare excepţii, cartea lui Alexandru George ar fi putut fi scrisă între cele două războaie. Nu contribuie la această impresie numai corectitudinea artistică a limbii, puritatea ei neîntinată de clişeele timpului, dar şi o privire de moralist căruia pare a-i repugna insolitul, extravagantul, monstruosul, excesul. Or, istoria a fost în ultimele decenii excesivă cu noi, impunîndu-ne încercări nemaiîntîlnite. Spre a da seamă de ele, un scriitor e nevoit să se slujească fie de armele satirei (pe cînd Alexandru George mînuieşte ironia), fi de ale fantasticului (Alexandru George încercuieşte realul și posibilul), ale deriziunii (Alexandru George face un pact cu rațiunea), ale tragicului sau burlescului (Alexandru George excelează în toate nuanţele pudorii şi ale unui umor de abia schiţat). Incompatibilitate între el şi larma antiestetică a istoriei, miopie caritabilă sau inapetenţă pentru aspectele caricaturale ale realului, oricare ar fi explicația, evacuarea istoriei pare sistematică din aceste „întîmplări“ ce se vor — e drept — „simple“.

Dar atunci cînd istoria irupe totuşi — şi o face cel puţin în două fragmente —, Alexandru George ne arată că nici una din supozițiile noastre anterioare nu este, poate, justificată, într-atîta paginile pe care i le inspiră sunt antologice.

Însoţind, prin anii '50, o prietenă care avea o rudă la „marele șantier“ — cum spune el — autorul, prins în vînturile iernii din Sciţia Mică, aude, deodată, de cealaltă parte a sîrmei ghimpate, unde a rămas singur, un cîntec. Urcă o pantă şi deodată vede şi înţelege. „Pe culmea cea mai înaltă a colinei din stînga se adunaseră cîteva zeci de femei, în port întunecat, nu pentru că ar fi fost în doliu, ci pentru că așa e felul de a se îmbrăca al aromânilor, asemeni tuturor seminţiilor mediteraneene, mai predominant negru decît al nostru. [...] Femeile cîntau, cîntau fără încetare o melodie sfîşietoare, întretăiată de furia capricioasă a vîntului, care totuşi o purta departe, îi amplifica sau îi reducea accentele, o făcea lancinantă, în timp ce lungile veşminte negre fremătau de durere, se mişcau dînd întregului grup un aspect spectral. Femeile cîntau pentru cei de dincolo de deluşorul din dreapta, şi glasurile lor îngînate şi amestecate treceau peste mine ajungînd probabil la bărbaţii, la fiii, taţii lor, care primeau astfel din nevăzut un semn al vieţii din trecut ştiut doar de ei.

Nici cuvintele, nici melodia nu le puteam distinge, deși jalea corului acoperea celelalte zgomote — și probabil că obișnuința acestei forme de expresie, oamenii aceștia o deprinseseră de acasă în munții lor înalți, unde oamenii se înțeleg chemîndu-se de la o creastă la alta. Nu știu dacă în intenție acest cîntec era de tristețe sau de bucurie; mie, care cu dreptul meu la imaginație puteam face orice ipoteză, mi se părea un trenos adus după milenii din patria lui Euripide, pentru a întovărăși, nu știu cu cîte nădejdi, aceleași tragice despărțiri."

Scenă demnă de *Electra* lui Cacoyannis, sau poate că, mai curînd, corul întunecat din Sciția Mică răspunde, peste spații, femeilor în negru care, în *Speranța* lui Malraux, străjuiesc cortegiul soldaților morți din războiul civil al Spaniei.

În același registru de semnificații se situează o altă proză din volum, *Miracolul liniștii*. Autorul, într-o stație de autobuze de pe strada Știrbei-Vodă, e prins în puhoiul și enervarea celor care așteaptă pe trotuar. Nimic nu lăsa să creadă că supraexcitarea oamenilor s-ar putea potoli, cînd deodată, de pe o stradă laterală „sau pogorînd din cer", apare un cal. Parcă „adus de pe friza Parthenonului sau din închipuirea lui Géricault". Mulțimea încremenită s-a dat jos de pe trotuar, lăsîndu-l să treacă, într-o liniște bruscă, „aproape liturgică".

„Iar eu — notează Alexandru George — mi-am dat seama [...] că în clipa aceea, după un răgaz îndelung, absurd, nedorit de mine, am început din nou să mă gîndesc la cai. Nu o mai făcusem [...] dintr-o zi de vară a anilor '50, cînd i-am văzut într-o păstrăvărie de pe Valea Prahovei, aruncați de vii în apă pentru a folosi hrană peștilor, întovărășiți de rînjetele și urletele celor pe care-i lăsaseră pînă atunci să-i atingă, să-i spele, să-i țesale. Nu m-am mai putut gîndi la cai, deși am mai văzut desigur mulți de atunci, pentru că inconștient fusesem silit să-i exclud din mintea mea — și caii nu au fost din nenorocire singurul lucru la care pe atunci eram silit să renunț chiar a mă gîndi."

Rareori însă astfel de cicatrice încă neînchise ale amintirii tulbură eleganța severă a prozei lui Alexandru George. Tot rareori patetismul își îngăduie incursiuni în aceste mici eseuri îngrădite de măsură. Şi atunci e un fel de patetism al ideii. În sfîrșit, rareori un scriitor român a făcut un elogiu mai vibrant al Bucureştiului. Nu însă, cum spuneam, în căutare de pitoresc; şi nici măcar de hagialîc matein, ci de sens. Acuzat de unii prieteni de a face „bucureştianism“, Alexandru George aminteşte că în „nici o capitală a pămîntului nu s-au născut, proporţional, atîția scriitori și nu s-au desfășurat în mediu favorabil atîtea energii ale creației“. Dar, mai ales, Bucureştiul i se pare o pildă de oraș deschis primind valuri întregi de omenire, lăsînd străinii nu numai să treacă, dar să se și statornicească, edificîndu-și bisericile alături de cele ortodoxe, în centrul orașului. „E — spune Alexandru George — un spirit care dezvăluie mentalitatea deschisă favorabilă confruntărilor pe care capitala noastră o ilustrează. Ea n-a fost niciodată un burg, ci un mare tîrg, de schimburi, de contacte, o fereastră spre o parte a lumii, pe care și-a dorit-o cît mai vastă.“ Şi continuă:

„Există orașe care fac țările: așa s-a întîmplat cu Roma (dar nu și cu Cartagina sau Atena în Antichitate), cu Parisul în vremurile mai recente (experienţa eşuată în acest sens fiind Berlinul). [...] Uneori un oraş se dilată fără sens numai din orgoliu național și pentru a se afirma împotriva unui concurent din vecinătate, periculos: cazul Budapestei. Bucureștiul este unul din puținele orașe din lume (alături de Londra) care *a fost făcut de o țară* pentru raporturile acesteia cu lumea. Poziția excentrică nu trebuie să ne mire dacă înțelegem în adevărata esență spiritul capitalei noastre, care e străin de orice idee de a se «baricada» cu străşnicie și obtuzitate în fața necunoscutului.“

Alexandru George iubește Bucureștiul împotriva naționalismului miop, a provincialismului desuet (poate că de la Mircea Eliade nu s-a mai scris cu atîta îndîrjire împotriva melancoliilor provinciale), împotriva tradiționalismului patriarhal şi — pînă la urmă, cum singur spune — iubeşte Bucureştiul „în pagubă“. Citām: „În orașul acesta în care m-am născut, iar ai mei sînt instalaţi de mai multe generaţii, eu nu am patru pereţi care să-mi aparţină, nu locuiesc nici pe departe acolo unde aş dori, nu mi-a fost dat să-mi pot alege măcar cartierul şi desigur că n-am să mor în mahalaua în care m-am născut."

Pînă la sfîrșit, Bucureştiul este, pentru Alexandru George, tot o lectură. Nu numai cu doi Caragiale. Dar şi cu Ion Vinea, și cu Camil Petrescu. Am spune, mai ales cu Camil Petrescu, deoarece dintr-un articol al lui, publicat în *Revista Fundațiilor Regale* imediat după bombardamentele aeriene din 1944, Alexandru George citează acest fragment:

„...De la fereastra mea fără geamuri, dintre grămezi de moloz și dărîmături, priveam în noaptea de august în lungul străzilor Câmpineanu şi Brezoianu ruinele arse şi luminate de lună, iar viziunea era aceea a unui oraş distrus, dezgropat după veacuri. Bucureştiul a devenit un oraş cu nobleţea dramatică a trecutului."

În acele zile din 1944, Camil Petrescu avea cu adevărat presimțirea — o comunica febril tuturor prietenilor — că molozul nu e numai al caselor ruinate, dar că acoperă capitala venind, într-un fel, din viitor. Și într-adevăr, nu peste mult timp, tîrgul nostru deschis spre lume a devenit un *oraș închis*, baricadat în dogmă. Iar deschiderea lui actuală, tare ne este teamă că nu mai există decît în lectura, de data asta optimistă, a lui Alexandru George.

Din cartea căruia dinadins nu ne-am oprit la lecturile de cărţi (cu care ne familiarizase mai de mult criticul), ci mai ales la acelea de „situaţii" readucînd în prim — și fericit — plan al actualităţii pe prozatorul care n-a încetat să fie — oricare i-ar fi lectura — Alexandru George. În atît de perisabilul nostru Bucureşti, ameninţat de cutremure și de stăpîniri năuce, e reconfortant să ne amintim astfel, din timp, că limba română se poate construi ca în piatră, cu toate şansele duratei în ea. Cartea lui Alexandru George este o astfel de clădire.

8 iulie 1983

Într-un context de fărîmițare treptată a drepturilor scriitoricești și mai ales de dispreţ faţă de funcţia creatoare, amploarea luată de aniversarea a 75 de ani de la crearea

Societății Scriitorilor Români (pe prima pagină a *Scînteii* — 30 iunie 1983 — etalîndu-se și Mesajul lui Ceaușescu și Scrisoarea adresată lui de participanții la Adunarea Omagială consacrată sărbătoririi) ar părea binevenită, dacă nu s-ar evita sistematic să ni se spună cine este sărbătoritul. În afară de faptul că Societatea Scriitorilor Români a fost creată acum 75 de ani, nu aflăm nici din mesaj, nici din discursurile de la Adunarea Omagială — așa, cel puțin, cum sunt rezumate în *Scînteia* — ce a fost această Societate și ce scopuri avea. Frazeologia de circumstanță din mesaje și scrisori lasă, într-adevăr, impresia că întemeierea ei ar fi însemnat nu numai un act de înalt patriotism, de răspundere „față de societate și de ideile ce o însuflețesc" (de preferință de stînga), dar și de „legitimare" a scriitorilor. Adică, se proiectează asupra Societății Scriitorilor Români obsesii ale Uniunii Scriitorilor ce i-a urmat și — cel puțin la început — nu i-a semănat în nici un fel.

În fapt, Societatea Scriitorilor Români n-a fost înființată pentru a crea îndatoriri sociale sau politice scriitorilor români, ci pentru a le apăra interesele. În enciclopedia *Cugetarea* sunt enumerate, printre punctele Statutului Societății Scriitorilor Români, „apărarea drepturilor și intereselor morale și materiale ale scriitorilor; ajutorarea prin împrumut a scriitorilor, ajutorarea văduvelor și a copiilor orfani ai scriitorilor, ajutorarea scriitorilor tineri și de talent". De-a lungul diferitelor direcții: Rebreanu, Corneliu Moldovanu, generalul Nicolae Condiescu, N. I. Herescu, interesele materiale ale scriitorilor erau din ce în ce mai apărate nu numai prin eforturile scriitorilor înșiși (o parte din fondurile de ajutorare provenind dintr-o taxă asupra contractelor de editură și edițiilor scriitorilor morți ale căror opere căzuseră în domeniul public; o alta, din timbrul de librărie asupra periodicelor străine), dar și prin sprijinul statului (care nu cerea în schimb nici un fel de adeziune ideologică). Oricare ne-ar fi părerea despre rolul jucat de Carol al II-lea, suntem obligați, din strictă obiectivitate, să ne amintim însemnătatea acordată de el scriitorilor, mergînd pînă la a se vrea membru activ al Societății Scriitorilor Români. Să spunem că acest detaliu ar da dovadă doar de o vanitate nesusținută, cum e cazul atîtor oameni politici, de vreo operă. În schimb, regele, prin Editura Fundațiilor Regale și premiile ei de debut, încuraja literatura. Mai mult, Carol al II-lea a creat o Casă de Pensii. De pensii, scriitorii puteau beneficia după vîrsta de 55 de ani — sau și mai înainte, în caz de boală sau infirmitate. N. I. Herescu, semnînd pe această temă un articol în *Revista Fundațiilor Regale*, dădea și alte detalii, nelipsite de interes: pensiile acordate scriitorilor mari erau aproape egale cu cele primite de consilierii Curții de Casație, de profesorii universitari, de generali etc. Un cămin fusese, pe de altă parte, pus de rege la dispoziția scriitorilor, la poalele Caraimanului, pentru vacanță. Tot el dăduse două milioane de lei pentru ridicarea unui Palat al Scriitorilor, cîțiva înalți dregători imitîndu-i gestul și un timbru special fiind emis pentru acest palat. Prin 1940, ne înștiințează tot N. I. Herescu, se strînseseră opt milioane de lei pentru înălțarea lui (pe care deci nu lipsa de fonduri, ci vremurile au zădărnicit-o). Mircea Eliade, la un moment dat secretarul Societății Scriitorilor Români, își amintește și de alte mijloace inventate spre a ajuta pe scriitorii nevolnici: traducerea dialogurilor filmelor străine ce treceau pe ecranele românești, permisele gratuite pe căile ferate, Ziua Cărții etc.

Departe de noi intenția de a face un tablou idilic al situației materiale a scriitorului român înainte de război. Dar trebuie știut că eforturile pentru a-i înlesni viața existau — chiar sub forme nu îndeajuns de dezvoltate — și că, atunci cînd Societatea Scriitorilor a dispărut pentru a lăsa loc Uniunii de model sovietic, din punct de vedere al drepturilor materiale, Uniunea n-a făcut decît să continue, amplificînd, e drept, aceste măsuri materiale. Sporindu-le însă nu din vreo grijă specială față de creația literară, ci dimpotrivă, pentru a o transforma în propagandă. Scriitorii n-au mai fost „plătiți", în vremea stalinismului, decît în calitate de propagandiști. Scriai realist-socialist — sau nu erai publicat deloc. Comanda-obligație de stat executată cu silință te scotea din literatură, dar te introducea în privilegii. De-a lungul perioadei staliniste — mai e nevoie să ne-o reamintim? — Uniunea Scriitorilor devenise de fapt o Uniune fără adevărați scriitori sau, mai curînd, cu scriitori care nu mai puteau scrie ce vor. Vechea Societate a Scriitorilor ajuta cît putea — probabil mai puțin decît Uniunea după aceea — fără a cere însă nici o contraparte: nici ideologică, nici patriotică, nici de osana. Au existat, într-adevăr, scriitori care au făcut regelui plecăciuni ce par a le fi pregătit coloana vertebrală pentru alte încovoieri — și mai pronunțate — sub vremurile noi (de n-ar fi să-i numim decît pe cei mai mari dintre ei — Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, G. Călinescu), dar puteai să faci parte din Societatea Scriitorilor Români și să beneficiezi de cele cîteva avantaje procurate de ea fără nici o genuflexiune, fără nici o adeziune, fără să schimbi un rînd, o virgulă, un semn de exclamație sau de întrebare din proza ta, nici la ziar, nici în carte.

În Scrisoarea adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu cu prilejul acestei aniversări, printre inevitabilele plecăciuni de curte (se vorbește, de pildă, despre „ctitoria de suflet“ a „Tovarășului“), sunt strecurate și multe neadevăruri flagrante asupra perioadei, să spunem de tranziție, dintre Societatea Scriitorilor și Uniunea Scriitorilor. De pildă, suntem înștiințați că, înainte de instaurarea comunismului, „reprezentanți de frunte ai scriitorimii, activînd sub înrîurirea rodnică a ideilor socialismului, a politicii Partidului Comunist Român“ au contribuit la pătrunderea a tot felul de idealuri în conștiința cititorilor. Care erau acei „reprezentanți de frunte ai scriitorimii“ activînd sub înrîurirea rodnică a unui partid comunist și el aproape inexistent? A. Toma? Mihai Cruceanu? Sau Mihai Beniuc acceptînd un premiu al Fundațiilor Regale înmînat de Caracostea, același Caracostea ce dăduse afară de la *Revista Fundațiilor Regale* pe toți criticii cu idei democratice?

Tot astfel, aflăm din Scrisoare că „legăturile de suflet“ dintre partid și scriitori s-au întărit și mai mult după „eliberare“. Legături, desigur. De suflet, în nici un fel. Mai curînd de caznă. În ce privește pe cele „de suflet“, adică ale scriitorilor comuniști cu „sufletul“, pentru a vedea cît de „reprezentativi“ și „de frunte“ erau ei în literele noastre, e de ajuns să amintim că, în epoca tulbure cînd se pregăteau noile structuri, celula scriitorilor comuniști era animată mai ales de Alexandru Jar şi de Marcel Breslaşu. Pe urmă s-au legat cîţi vreţi și nu vreţi. Care din oportunism, care din teamă, din nevoi, din carierism, din lașitate, numai cu sufletul nu.

Chiar acum, cînd Uniunea se străduiește să-și menţină un statut mai liberal, obţinut pe la mijlocul anilor '60, cîţi scriitori n-ar prefera structurile pur profesionale ale Societăţii de pe vremuri?

De aceea probabil că se și evită ca ele să fie amintite chiar la aniversare.

Sărbătoare fără conţinut, ca toate cele ce bîntuie în România, cu rictus în loc de surîs.

16 septembrie 1983

O telegramă a agenţiei France Presse din 7 septembrie, revenind spre ceea ce a devenit în ultima vreme „cazul Dorin Tudoran", reda următoarea frază a sa: „România se află în punctul culminant al dictaturii personale a lui Nicolae Ceaușescu."

De la Paul Goma încoace, nici un scriitor român nu mai rostise, din interior, o critică directă împotriva șefului statului.

Revenit în ţară după o călătorie de studii în Germania, Dorin Tudoran este ales de scriitori la Conferinţa Naţională din iunie 1981 membru în Consiliul Uniunii Scriitorilor, de unde demisionează pentru a protesta împotriva faptului că atît Biroul acestei Uniuni, cît și președintele, D. R. Popescu, în loc să fie *aleși* de Consiliu, au fost *impuși* de sus. El va sfîrși, în martie 1982, prin a-și da demisia dintr-un partid din care, în general, nu se iese decît prin excludere. Între aceste două demisii, curajul lui Dorin Tudoran este constant ca și persecuţia împotriva lui: nu i se redă locul său de redactor la *Luceafărul*, numele lui dispare din presă, nu i se mai acordă paşaport, este ameninţat cu un proces pentru trădare. La persecuţii şi provocări răspunde asumîndu-şi riscul şi transgresînd limitele în general admise de scriitori. Descoperă un plagiat după Lao Zi al poetului Ion Gheorghe. Nici un ziar din România nu-i publică articolul asupra acestui plagiat (plagiatul devenind o metodă și un drept al neoproletcultiştilor sprijiniţi de partid). Articolul ajungînd în Occident și fiind difuzat de Radio „Europa Liberă", o adevărată campanie de presă se dezlănţuie nu împotriva plagiatorului, ci împotriva celui care a denunţat plagiatul. Neputînd să răspundă nicăieri, Dorin Tudoran îndrăzneşte şi mai mult: trimite „Europei Libere" spre difuzare nu numai replicile sale la aceste atacuri, dar și un lung text — ce va fi transmis timp de mai multe luni — asupra situaţiei lui actuale, text care se încheie cu întrebarea: este sau nu un disident? De fapt, e o analiză nu numai a cauzelor ce pot îndemna un scriitor român să devină disident, dar şi a imposibilităţii de a transforma acest singular în plural.

„Acolo — scrie el în acest text datat ianuarie-februarie 1983 — unde zece milioane de oameni ce, întîmplător ori nu, gîndesc la fel ca tine nu se sfiesc să-şi afirme public această poziţie, disidenţa există cu adevărat: e o condiţie nu doar socială, ci existenţială.

Acolo însă unde la milioane de oameni (ce gîndesc, întîmplător ori nu, la fel ca tine) afirmarea publică a acestei poziţii nu există, nu există nici disidenţă. Ori dacă... există, e ridicolă, de n-ar fi mai întîi tragică. Fiindcă în realitate nu eşti singur, dar *în fapt eşti!*

[...] În Polonia a fi de altă părere decît guvernul într-o chestiune sau alta înseamnă disidenţă. Cele zece milioane declarate, nu subînţelese, ale *Solidarităţii* au legitimat-o drept o stare cu statut ferm.

În România, milioanele de oameni ce tac acelaşi gînd, gînd în dezacord cu o soluţie sau alta, cu o hotărîre sau alta, cu o linie ori alta de acţiune impuse de conducerea statului, transformă disidenţa în singurătate.

[...] De-aceea cred că în România a fi disident reprezintă doar un gest de libertate interioară. Dar a tăcea un gînd, o opinie, chiar în cea mai deplină libertate... interioară, numai disidenţă nu e! Pe de altă parte, exteriorizată, această libertate interioară nu devine ca în alte părţi, ca în Polonia de exemplu, neapărat disidenţă, ci singurătate. Şi ce singurătate poate fi mai cumplită decît singurătatea în mijlocul celor ce gîndesc ca tine?; gîndesc numai...

[...] cred că deocamdată în România, disidenţa nu poate fi decît *solitară*. Adică: singurătate. Adică — experienţă personală, probabil nesemnificativă, poate chiar absurdă pînă la un punct.

Speranţa disidentului român?

După opinia mea — nici una. Spre a se naşte cumva una, el trebuie să pornească de la inexistenţa vreunei speranţe, cum pentru a trăi vreodată disidenţa reală, candidatul la ea trebuie să-nceapă prin a fi convins că nu-l aşteaptă decît singurătatea.

Justificarea lui?

Probabil că disidentul român nu l-a înţeles niciodată pe Sieyès, cel din Convenţia franceză, care întrebat ce-a făcut în vremurile nu prea luminoase ale exceselor cunoscute, răspundea *J'ai vécu* «Am trăit». Chiar dacă răspunsul acesta a fost găsit genial. Genialitatea amoralilor îl dezgustă la fel de mult ca imoralitatea, disidentul neaflînd, pare-se, mari deosebiri între ele."

„Milioane de oameni ce tac acelaşi gînd." E tăcerea celor mulţi (o mizerie morală de data aceasta) şi şansa regimului. În toate ţările în care a luat amploare fenomenul contestaţiei, scriitorii au fost cei dintîi care au rupt tăcerea, vorbind în numele tuturor. La noi, repetăm, unul singur: Paul Goma. De îndată ce şi-a asumat suferinţa celor mulţi, aceşti anonimi ai nefericirii au răspuns imediat: singurătatea s-a rupt, şi o dată cu ea tăcerea. Aşa s-a născut firava, dar neaşteptata mişcare pentru drepturile omului din 1977 şi, chiar după ce toţi cei care semnaseră Apelul lui Paul Goma, cu el în frunte, au fost închişi, răspîndiţi, care peste hotare, care în azile psihiatrice, ecoul nu s-a stins. A ajuns pe Valea Jiului, unde minerii în grevă s-au agăţat de acest nume unic de notorietate ce spărsese cercul strîmt al revendicărilor circumstanţiale sau profesionale, a stăruit în primul sindicat liber al oamenilor muncii ce s-a ivit la noi, s-a strecurat printre jalbe, memorii și cazuri disperate.

Scriitorimea română și-a menţinut revendicările într-un cadru strict profesional. Ea recenzează năpasta doar atunci cînd îi calcă pragul și din istorie riscă să treacă în istoria literară. Și a fost nevoie să se asmută împotriva ei grupul neoproletcultist, cu agresivitatea exacerbată, pentru ca să se nască solidaritratea de breaslă manifestată la ultima Conferință a Scriitorilor. E drept că în acest „cadru profesional" intră apărarea însăși a culturii, și că nu e puțin lucru. Nici o voce de scriitor nu s-a auzit însă ridicîndu-se împotriva martirajului părintelui Calciu, nici o mînă de scriitor nu s-a întins spre muncitorii care încercau să se constituie într-un sindicat real sau, în forme mai mult sau mai puțin violente, se străduiau să-și apere drepturile elementare. În Polonia, nașterea lui *Solidarnosć* a fost pregătită de intelectualii din K.O.R.

Astfel încît „singurătatea" de care vorbește Dorin Tudoran se situează poate mai puțin în mijlocul milioanelor de oameni „ce tac același gînd", cît în sînul breslei înseși, preocupate de a salva, din marele naufragiu în curs, fărîme de cultură. Și totuși Dorin Tudoran, autor a șase volume de versuri, este unul dintre poeții tineri de prim-plan ai literelor românești.

Izolarea aceasta (o izolare cel puțin în protest) l-a determinat poate pe Dorin Tudoran să declare corespondentului agenției France Presse că vrea să-și părăsească țara împreună cu familia, deși — a adăugat el — „consider o tragedie să trebuiască să fac acest gest".

Dorin Tudoran a fost cooptat în octombrie 1982 în Pen-Clubul francez și invitat să facă o călătorie în Franța. Rămîne, evident, de văzut dacă autoritățile comuniste din România i-o vor îngădui sau dacă vor prefera să mențină fără lucru, fără mijloace de trai, fără drept de semnătură, mai departe în „singurătatea" lui pe acest scriitor care refuză să spună doar „am trăit", cînd în jurul lui funcționează ghilotina. Pe tărîmul culturii, dar nu numai al ei.

23 septembrie 1983

Consfătuirea de la Mangalia dintre Ceaușescu și activiști a confirmat în luna august ceea ce se inițiase de mai multă vreme: un asalt aproape fără precedent împotriva culturii. Consfătuirea de la Mangalia s-ar putea să se dovedească încă și mai gravă decît „Tezele din iulie 1971“: reapare ca figură obligatorie eroul pozitiv, se cere „înfrumusețarea“ realității, competența trebuie sistematic înlocuită prin militantism, peste profesionalism este impus și cîntat amatorismul, cultura se confundă cu simpla propagandă încredințată activiștilor. De fapt, nu de cultură poate fi vorba, ci de o adversitate, de un dispreț față de fenomenul cultural cum poate niciodată nu fuseseră înregistrate atît de deschis. În 1971, „Tezele“ n-au fost puse cu totul în aplicare din pricina opoziției intelectuale ce se putea încă manifesta. Instituțiile nu erau dezorganizate ca acum, în lumea scriitoricească mai existau personalități de prim-plan îndrăznind să țină piept șefului statului și inițiativelor sale anticulturale. Președintele Uniunii era, pe acea vreme, Zaharia Stancu, și nu, ca azi, Dumitru Radu Popescu care, uitînd de trecutul său de scriitor — aproape contestatar — a devenit o unealtă a puterii; iar la Cartea Românească, în locul lui Marin Preda a fost instalat — tot de sus — George Bălăiță, schimbîndu-și ambiția operei cu aceea a ascensiunii politice.

Dacă la Mangalia s-a confirmat deci adevărata isterie împotriva culturii a cuplului ce se vrea regal, nu e mai puțin adevărat că din 1971 e pusă în aplicare (cu reveniri și dări înapoi atunci cînd opoziția e prea determinată) aceeași politică, de o uimitoare consecvență. Operația aceasta ucigătoare de *analfabetizare* și *albanizare* a culturii românești ia diferite forme și pretexte. Ne vom opri doar la cîteva: pulverizarea institutelor și instituțiilor prin suprimare pur și simplu sau epurări, reducerea paginilor, a ritmului de apariție și a personalului calificat la revistele culturale, revizuirea planurilor editoriale.

Epurările pot avea pretexte spectaculare, ca în momentul descoperirii falsului complot al „Meditației Transcendentale“, în urma căruia, în 1980, a fost lichidat Institutul de Psihologie și aruncați pe drumuri sau trimiși la munca de bază intelectualii — unii de prim rang — „vinovați“ de a fi asistat la o ședință sau mai multe ale „Meditației“ încurajate, de altfel, de sus, deci deplin legale. Dar chiar fără pretext, epurările golesc periodic institutele, redacțiile, editurile de toți cei cu „dosar“ încărcat (origine socială, rude în străinătate, moralitate dubioasă — unul sau mai multe divorțuri — criteriile staliniste au redevenit actuale).

Nu poate fi vorba doar de un neostalinism. Dezintegrarea instituțiilor reprezintă o tendință cu totul originală în contextul comunismului răsăritean. Într-adevăr, imediat și oriunde iau puterea comuniștii, ei sting forțele intelectuale vii ale unui popor închizînd, reducînd la tăcere pe unii, compromițînd și cumpărînd conștiința celorlalți pentru a-i transforma în „ingineri ai sufletelor“. Peste tot însă comuniștii păstrează instituțiile, pentru care au un respect aproape fetișist, străduindu-se doar să-și pună acolo oamenii lor. În faza actuală, regimul de la București este singurul ce nu se mulțumește cu tactica experimentată a calului troian, ci tinde la suprimarea cetății culturale înseși. Din acest punct de vedere, este exemplar cazul Academiei Române. Mai întîi a fost dublată de alte două Academii, ca pedeapsă pentru a nu-și fi deschis din timp porțile celebrului „om de știință“ Elena Ceaușescu. Chiar după ce Elena Ceaușescu a sfîrșit prin a uzurpa un loc în Academia Română, instituția în sine nu pare mai prezervată. Ar fi, de pildă, dispoziții ca Biblioteca Academiei să fie separată în mai multe secții: manuscrisele să fie vărsate la Arhivele Statului (deci la Securitate), revistele la Biblioteca Centrală de Stat, cărțile la aceeași bibliotecă și la Biblioteca Centrală Universitară, amîndouă nedispunînd decît de săli mici de lectură. În așteptare, numai cu greu se mai poate lucra la Biblioteca Academiei: lumină nu mai e de la orele 5 în sus, numărul bibliotecarilor a scăzut simțitor, ca și al oamenilor de serviciu (murdăria este de nedescris), iarna nu e căldură. În plus, Biblioteca Academiei nu mai primește nici fond valutar (pentru cumpărarea de cărți străine), nici fond în lei.

Institutele, cînd n-au fost cu totul suprimate (ca Institutul de Matematică — reînființat apoi doar parțial —, Institutul de Psihologie, Institutul de Pedagogie), suferă, pe lîngă lipsa de personal, de lipsa uneltelor de lucru (publicațiile străine nu mai pot fi cumpărate) și de ideologizarea planurilor impuse de sus, nețiînd seama de specificul fiecărui institut.

Muzeele au suferit metamorfoze și mai nimicitoare. Luîndu-se drept pretext ultimul cutremur, ele au fost comasate într-un local impropriu, ce nu poate cuprinde toate lucrările provenind din diferitele muzee. În plus, cele care și-au mai păstrat identitatea se văd, la rîndul lor, amenințate: Muzeul Satului de a fi transplantat aiurea, muzeele Aman și Tattarescu de a fi transformate în... ceainării.

La Mangalia, una din principalele ținte ale atacului a fost *cartea.* Ar urma să dispară din planurile editoriale reeditările și traducerile.

Interzicerea reeditărilor ar lovi nu numai în scriitorii contemporani — astfel sancționați pentru succesul lor —, dar și în clasici, punînd capăt edițiilor critice.

Clasicii pedepsiți dar, în schimb, debutanții încurajați? Dimpotrivă. Dacă nu se încadrează în „Cîntarea României“ și alte forme ale delirului curtean, și asupra lor atîrnă o sabie a lui Damocles. Desigur, debutul în volum n-a fost niciodată lesnicios. Dacă se va pune însă în aplicare o dispoziție recentă, debutul se va confunda cu un adevărat labirint al imposibilului. Dispoziția prevede că nu vor mai fi admise debuturi decît în volume colective de patru-cinci-șase autori. Pentru al doilea volum, individual, fișa de cadre (adică dosarul politic) ar urma să conteze infinit mai mult decît valoarea cărții. O sită politică va fi deci pusă — pe față — în calea oricărui debutant.

În operația de albanizare, o măsură decisivă ar fi — dacă se va pune în aplicare — hotărîrea de a suprima, în planurile editoriale pe 1984, cvasitotalitatea traducerilor. Pretextul bugetar și valutar nu rezistă analizei. Mai întîi că traducerile nu reprezentau o adevărată problemă valutară, editurile românești aranjînd cu cele străine pentru a reduce costul la minimum (printre scriitorii străini contemporani, unii acceptînd chiar să vină să-și cheltuiască leii în România). Apoi, producția de carte n-a grevat niciodată bugetul statului. Dimpotrivă, statul era beneficiar. La începutul anilor '70, de pildă, producţia de carte aducea un venit net statului de circa 25 de milioane de lei. Cartea reprezintă probabil singurul sector nesubvenționat de către stat. Or, sectorul editorial realiza acest cîștig în mare parte din pricina traducerilor. Suprimarea traducerilor nu reprezintă deci în nici un fel o economie bugetară, ci o măsură de *izolare* de celelalte culturi.

Unul dintre atît de rarii călători occidentali în Albania își povestise, la întoarcere, uimirea în fața unei librării din Tirana. Uimire e, de altminteri, puţin spus; călătorul avusese impresia unei năluciri: o vitrină goală. Total goală. Înăuntru, pe rafturi — și rafturi erau destule — nici o carte. În schimb, atîrnînd cu o sfoară din plafon: trei volume. Numai trei. Două la aceeași înălțime, unul puţin mai sus; ca un triunghi. La aceasta vom ajunge, la triunghiul de la Tirana? La albanizarea culturii românești?

29 septembrie 1983

Le Monde și-a consacrat coloanele, de-a lungul lunii august și primelor zile ale lui septembrie, unei întrebări ce agită intelectualitatea franceză:

„De ce tac intelectualii de stînga? De ce nu sprijină guvernul de stînga al Franței? De ce, atunci cînd nu-l critică, tac? De ce refuză mîna de atîtea ori întinsă de socialiști de cînd au luat puterea?"

Întrebare formulată la modul ofensiv de romancierul și eseistul Max Gallo — deținînd și funcţia oficială de purtător de cuvînt al preşedinţiei Republicii — într-un articol din ziarul *Le Monde*, la sfîrșitul lui iulie, dar care din 1981 încoace s-a pus de mai multe ori, răspunsurile existînd încă de pe atunci. De fapt, divorțul dintre guvernul socialist și elita intelectualității franceze — de stînga sau nu — a fost constatat în mai multe rînduri, ultima oară în mod strălucit în februarie 1983, cînd, la un mare colocviu asupra culturii la Sorbona, prezidat de Mitterrand însuși, n-au fost prezenți decît scriitori sau artiști de renume din străinătate — și mai ales din Statele Unite —, nu însă și din Franța. De unde și anxietatea ce reiese încă din prima frază a articolului lui Max Gallo *(Le Monde*, 26 iulie):

„Stînga a renunțat oare la bătălia ideilor?"

Și, mai departe:

„Unde sunt azi cei care ar trebui să-i înlocuiască pe Gide, pe Malraux, pe Alain, pe Langevin (pe toți cei de pe vremea Frontului Popular)?"

Întrebare aparent retorică, deoarece Max Gallo dă el însuși, în același articol, un început de răspuns:

„Cauzele sunt evidente. O generație de intelectuali și-a trăit angajamentele în comunism. Încă de prin anii '60, ea deschide ochii, refuză marxismul, [...] moralizează, critică și se retrage în cabinetul de lucru [...] Mai-iunie 1981 [...] le apare acestor intelectuali ca o victorie a stîngii la care intelectualii, ca grup emblematic, n-au participat activ."

Motivările sunt altele. Calitatea de purtător de cuvînt oficial al lui Max Gallo nu-i îngăduia să le recunoască, deoarece ar fi pus în chestiune tocmai prezența miniștrilor comuniști în actualul guvern francez — principalul motiv al tăcerii intelectualilor, dar nu singurul. Asupra acestui divorț s-a scos — înainte chiar de articolul lui Max Gallo —, în colecția ziarului *Le Quotidien*, și o carte, *Socrate et la Rose* (trandafirul fiind emblema Partidului Socialist Francez), cuprinzînd interviuri cu intelectuali francezi de prim-plan.

Înainte de a le reda, alături de răspunsurile la ancheta ziarului *Le Monde* (și din alte publicații), să adoptăm, pentru a clarifica dezbaterea, distincția făcută de Régis Debray (nu e doar consilierul de azi al președintelui Mitterrand, ci și participantul de ieri la lupta de gherilă în America Latină pe vremea cînd Che Guevara mai mobiliza încă speranțele stîngii de pe malurile Senei). Régis Debray distinge între *haute intelligentsia* și *basse intelli-*

gentsia. În timp ce elitele s-au demarxizat total (curentul „noilor filozofi“ a fost, în acest sens, decisiv), inteligheнția medie sau de jos, de la învățători la unii artiști — mai ales interpreți de muzică ușoară — trecînd prin profesori și mass-media, a rămas la vechile scheme ale stîngii tradiționale. E simptomatic, din acest punct de vedere, numărul de profesori printre deputații socialiști din actuala Adunare Națională franceză. Și îmi aduc aminte de ceea ce îmi spunea odată Alain Besançon, cînd discutam împreună despre spectaculara transformare a climatului intelectual parizian din anii '70: și în Rusia, în ajunul revoluției, elitele se demarxizaseră, nu avuseseră însă timpul să vindece și inteligheнția de jos, pe care tot ele o îmbolnăviseră. Evident, n-avem cum și de ce să comparăm revoluția sovietică și premisele ei cu guvernul socialist francez, ce nu tinde spre nici o revoluție și nici n-a restrîns vreuna din libertățile fundamentale. Asemănarea se limitează la procesul de trezire al inteligheнției. La Paris, de-a lungul anilor '70, acest proces a fost convulsiv, mergînd pînă la a pune în chestiune izvoarele clasice ale oricărei gîndiri de stînga: de la Secolul Luminilor pînă la Revoluția Franceză (de altminteri, lucrările istoricului François Furet asupra Revoluției Franceze incită la astfel de puneri în chestiune și în cauză).

În această lumină, și după astfel de luări de poziție, cum să te mai miri dacă venirea la putere a unui partid socialist, rămas înrădăcinat în vechile scheme de gîndire infuzate de marxism, și în plus aliat — nu numai electoral, dar și guvernamental — cu partidul comunist, îi aruncă pe intelectuali fie în opoziție, fie în tăcere? Dihotomia stînga-dreapta a fost ea însăși pusă în discuție de „haute intelligentsia“.

Franța este o țară unde intelectualii contemporani — chiar cînd sunt taxați de dreapta — au început, în general, prin a fi de stînga. Alain Besançon, de pildă, azi cel mai radical, poate, dintre criticii regimului sovietic, și-a făcut și el criza de adolescență trecînd prin partidul comunist, ca și istoricul Emmanuel Le Roy Ladurie, care a scris o întreagă carte pentru a-și explica această febră dogmatică. Din mărturisirile, analizele, spovedaniile celor trecuți prin labirintul relei-credințe comuniste s-ar putea constitui o bibliotecă. Nu e sigur, după o astfel de lectură, că vom fi mai avansați pe calea cunoașterii: între virus, epidemie sau credință degradată, autorii reveniți spre sănătate sau laicitate nu știu nici ei ce să aleagă. Întîlnirea dintre mitul comunist și intelectualii francezi rămîne o enigmă, nu doar pentru spectatori, dar și pentru actorii înșiși, azi încă ocupați și preocupați cu ceea ce freudienii ar numi „le travail du deuil". Un doliu însă în care luciditatea și buna-credință își regăsesc drepturile și agerimea. Iar intelectualii, inteligența.

Alain Besançon insistă în *Le Figaro:*

„E un sentiment mai nou — și foarte puternic — că angajamentul alături de comuniști reprezintă pentru intelectual — și mai ales pentru intelectualul de stînga — riscul de a se dezonora pe veci."

După ce amintește cum intelectualii francezi colaboratori cu naziștii fuseseră, la sfîrșitul războiului, cu totul descalificați și nu mai putuseră niciodată redobîndi un statut de cetățenie deplină în republica franceză a literelor, Alain Besançon continuă:

„Or, de vreo zece ani încoace, intelectualii au devenit conștienți, au înțeles adevăratele realități ale comunismului. Disidenții și refugiații au adus cu ei informații irecuzabile. În plus, un efort de reflecție teoretică a ajuns la soluții foarte diverse, avînd totuși ceva în comun: comunismul a fost înglobat alături de nazism într-un fenomen mai larg — totalitarismul ideologic [...] Astfel, în loc ca nazismul să fie considerat scuzabil din pricina anticomunismului său, iar comunismul scuzabil din pricina antinazismului pe care-l conține, o mai exactă înțelegere istorică le-a făcut pe amîndouă de nescuzat deoarece sunt, prin natură și rezultate, identice. Fenomenul acesta de comprehensiune a fost lent, dar el continuă, impresionant, masiv, și a dat naștere unei bogate literaturi, unor mari și sincere eforturi de gîndire, și uneori remușcărilor. Mulți intelectuali fuseseră orbiți și seduși de comunism, după ultimul război. Ei au descoperit că se făcuseră complicii, desigur involuntari și inconștienți, dar nu mai puțin complici ai unor crime ce nu se pot compara în istorie decît cu cele naziste. Pe scurt, intelectualii francezi au început să vadă comunismul așa cum fusese văzut nazismul cînd s-au descoperit lagărele de concentrare.“

Trebuie să subliniem — insistă Alain Besançon — că acest fenomen s-a produs mai ales printre intelectuali, poate chiar numai printre ei.

„Alte medii au rămas, din lene sau inerție a spiritului, pe poziții părăsite de multă vreme de intelectuali. Așa s-a întîmplat cu unele medii religioase și cu clasa politică în ansamblul ei, fie că e de stînga sau de dreapta. Iată de ce atunci cînd Mitterrand s-a hotărît să numească în guvernul său reprezentanți ai mișcării comuniste internaționale, gravitatea excepțională a acestei hotărîri a apărut mult mai clar Franței intelectuale decît Franței politice. Ceea ce li se părea deputaților și administrației noastre o simplă manevră oportună și plină de abilitate a însemnat pentru intelectualii de stînga un viciu moral, tot atît de ilegal, în fond, ca o colaborare cu nazismul.

Istoricul ideilor n-are obiceiul să-i laude prea mult pe intelectuali: le-a inventariat destul frivolitatea și greșelile. Totuși, de data aceasta, intelectualii de stînga refuzînd să se angajeze alături de guvern pentru a nu avea nici o legătură cu mișcarea comunistă internațională au dreptate, iar clasa politică va plăti scump neglijența ei de a nu se informa mai în profunzime asupra motivelor acestui refuz.“

Același tip de raționament la Jean-François Revel care, în cea mai recentă dintre cărțile sale, avertizase democrațiile că ele pot fi muritoare dacă se încăpățînează să nu țină seama de pericolul totalitar. De data aceasta scrie în săptămînalul *Le Point* (5 septembrie):

„De cîțiva ani, stînga intelectuală a înțeles și îndrăznește în sfîrșit s-o spună că, de fapt, comunismul reprezintă contrarul a ceea ce se înțelege, de la începutul secolului al XIX-lea, prin termenul «stînga». Or, chiar în clipa cînd intelectualii devin conștienți de acest lucru, socialiștii și-i asociază pe comuniști în guvern. [...]

Motivul cu adevărat profund al divorțului (dintre intelectualii de stînga și puterea de stînga, *n.n.*) stă în insensibilitatea stîngii politice față de mișcarea de idei din ultimii zece ani. Mișcare, de altminteri, internațională și nu numai franceză. Stînga, socialiștii uniți cu comuniștii, a sosit la putere în Franța în momentul cînd, chiar fără a mai vorbi de discreditarea comunismului, marxismul nu mai are nici un suflu, socialismele întemeiate pe dilatarea excesivă a sectorului naționalizat cad în prăpastia deficitelor, vechile și solidele social-democrații se asfixiază și tabuul lumii a treia se năruie, acel tabu interzicîndu-ți să critici pe niște potentați pretins progresiști din țările subdezvoltate. Stînga franceză în 1981 a sosit la putere cu un bagaj intelectual scos în întregime din rezervele trecutului [...] Ce stranie idee să se vrea aplaudată pentru noutatea ideilor sale, cînd n-a revizuit pe nici una dintre ele!“

Tot atît de radicalizat: Philippe Sollers, care ani de-a rîndul veghease la puritatea ideologică a revistei *Tel Quel*, pusă cînd sub semnul lui Stalin, cînd sub acela al lui Mao. Timpuri vechi, depășite de vreo zece ani. Philippe Sollers a ars pînă la cenușă toți foștii idoli, refuzînd din principiu orice colaborare intelectuală cu socialiștii *(Le Quotidien de Paris*, 20 mai):

„Cultura socialistă este pur și simplu arhaică [...] Responsabilii ei își atribuie misiunea de a ne elibera, de a ne îngriji, de a ne vindeca: verbul «a reeduca» îmi revine în minte ori de cîte ori respir puternicul miros de patronaj ce emană din directivele și proclamațiile oficiale.“

Punerea în chestiune și în discuție nu-i privește doar pe Stalin și pe Lenin. Și nu numai pe Marx. Ci permanențele gîndirii de stînga de-a lungul secolului al XIX-lea și al primei jumătăți a secolului al XX-lea, ca, de pildă, Revoluția Franceză. Max Gallo, în articolul de la baza acestor anchete și polemici, atacă pe cei care au supus Revoluția Franceză unei analize critice. Fără a fi numit, cel țintuit la stîlpul infamiei contrarevoluționare nu este altul decît istoricul François Furet. În studiul său din 1978, *Penser la révolution*, el a scos din uitare tezele lui

Augustin Cochin asupra iacobinismului. Or, date fiind importanța și funcțiile lui François Furet, cercetarea sa critică nu a rămas fără consecințe pentru școala istorică franceză. Mitul revoluționar (1789 slujea drept justificare pentru 1917) s-a spulberat. Nu numai Revoluția Franceză este supusă astfel stiletului critic, dar pînă și ideea însăși de revoluție. Dezbaterea dintre adepții moderați ai lui 1789 și cei înfocați ai lui 1793 (Teroarea) este, din acest punct de vedere, semnificativă. Astfel, Philippe Sollers, răspunzînd întrebărilor unui gazetar de la *Le Quotidien de Paris* (15 iulie), afirma:

„Nu există azi o dezbatere mai importantă. Trebuie neapărat să reconsiderăm în profunzime toată istoria perioadei revoluționare. Un mare efort a fost, de altminteri, întreprins în acest sens de către istorici de prim-plan. Omagiul nostru trebuie să fie îndreptat, în primul rînd, către François Furet. Suntem într-adevăr în prezența unui formidabil tabu. Pentru a ridica în slăvi virtutea Revoluției, s-a impus tăcerea asupra impasului Terorii. Dar noi trebuie, dimpotrivă, să deslușim care sunt exact raporturile dintre Revoluție și Teroare.

A existat mai întîi *Declarația drepturilor omului*, un document esențial și o dată capitală în istoria emancipării omenirii. Dar în același timp s-a ivit o dictatură complet opusă principiilor înseși ale *Declarației drepturilor omului*. Ceea ce ne obligă să răspundem la cel puțin două enigme. Prima: cum oare un manifest în numele libertății poate să dea naștere dictaturii? A doua: de ce drepturile omului nu mai pot constitui un prealabil pentru schema unei revoluții mondiale?

Trebuie să citim și să recitim textele. Mai trebuie să popularizăm la maximum temele contrarevoluționare ale unui Chateaubriand în domeniul sensibilității și ale unui Joseph de Maistre în acela al metafizicii. Joseph de Maistre, acest scriitor de prim-plan, a fost unul dintre oamenii cei mai calomniați pentru a fi dezvăluit tocmai destinele secrete ale revoluției. Să recitim *Considerații asupra Franței*, reprezentînd un efort de elucidare de o extraordinară amploare: Maistre a înțeles că Revoluția era simptomul a ceva mult mai vast și mai profund decît o arătau aparențele. Aceste *Considerații* sunt sistematic religioase, ele ating temeiul metafizic al Istoriei. Autorul înțelesese că are de-a face cu o criză a simbolicului însuși. Religia catolică era de fapt în cauză. [...] Maistre ne-a arătat caracterul religios al marilor sisteme laice. Grație lui, înțelegem natura conflictului în interiorul revoluției."

Intervievorul lui Philippe Sollers îi amintește celebra formulă „Revoluția este un tot". Iată reacția scriitorului:

„Această confuzie mitologică reprezintă teza totalitară prin excelență. Filozofia istoriei, așa cum continuă s-o predea marxiștii, este incompatibilă cu adevărul. O astfel de confuzie nu privește numai Revoluția Franceză, ci și pe cea din Octombrie 1917, toate revoluțiile secolului al XX-lea. Atîta timp cît nu vom elucida această problemă, nu vom ieși din eroarea fundamentală. Cine va avea curajul să facă net distincția între '89 și '93? Cine va avea curajul să spună că Franța este aceea care a inventat teroarea modernă?"

Întrebare ce și-a primit, de fapt, răspunsul, deoarece mai toți „noii filozofi" — și nu numai ei — au urcat cu dubiul și neliniștea pînă la Revoluția Franceză, iar unii i-au consacrat și studii. Astfel, Philippe Sollers el însuși semnalează cartea lui Laurent Dispot *La Machine à terreur (Instrumentul terorii)*, publicată la Grasset acum cîțiva ani.

Mai recent, filmul lui Wajda, *Danton*, comanditat în mare parte de socialiștii francezi, i-a pus într-o mare încurcătură ideologică: din Revoluția Franceză se detașa pe ecran, simbolică pentru terori mai apropiate nouă, ghilotina, și, nu departe de ea, cozile pentru alimente reactualizate în realitatea cotidiană poloneză, românească, rusească, aceea a oricărei țări supuse comunismului izvorît din revoluția bolșevică. Privirea contemporană a lui Wajda, dezvrăjind imaginile de Epinal ale Revoluției Franceze, părea a repeta pe ecran fraza de mai sus a lui Philippe Sollers:

„Cine va avea curajul să spună că Franța este aceea care a inventat teroarea modernă?"

În felul lui, a spus-o și Wajda, iar partidul socialist a părut tot atît de surprins ca și de divorțul din ce în ce mai acuzat dintre el și intelectualii de stînga. Supuse analizei istorice dedogmatizate, mitologiile laice se spulberă. Pentru o privire ce a învățat să citească alfabetul terorii contemporane în filigranul vechilor modele, același mit este pus pe banca acuzaților. Dezbaterea în jurul filmului lui Wajda n-a fost mai puțin vehementă decît cea de azi asupra rupturii dintre puterea de stînga și intelectualii de stînga; și pe bună dreptate: însuși mitul fondator al stîngii e pe cale de a se nărui.

30 septembrie 1983

Demis din postul său de redactor-șef al *României libere,* Octavian Paler devine un fel de victimă simbolică a Consfătuirii de la Mangalia, deoarece făcuse din pagina a doua a acestui ziar un loc de întîlnire a celor mai de seamă critici literari, un fel de redută — și sunt atît de puține! — a adevăratei culturi împotriva căreia s-a dezlănțuit tocmai atacul lătrător de la Mangalia.

Eseist, romancier, mai ales moralist (lucru destul de rar în literele noastre pentru a-i asigura dintru început un loc aparte), Octavian Paler mai este original și prin forma pe care o dă deseori eseurilor sale — dialoguri imaginare cu ideile și figurile din care s-a născut Elada, sau revoltele intelectuale —, dar și prin poziția față de marea obsesie a scriitorului român: opera. Obsesie normală în primii ani de după realismul socialist, cînd sfera esteticului regăsit absorbea totul, dar încetul cu încetul devenind și scuză, aranjament cu conștiința. Nu o dată scriitorii români își îngăduiau elogiul curtean sau minciuna la ziar cu gîndul că în schimb își vor păstra opera nepătată: ea singură urma să răspundă, peste timp, pentru nevolniciile și demisia etică. Numai că n-a răspuns. În ultima vreme, înregistrăm cîteva semne de spulberare a iluziei și printre ele, încă din 1978, o carte a lui Octavian Paler, *Apărarea lui Galilei,* în care autorul acordă o mai mare importanță *gestului* decît *operei*. La umbra chiparoşilor unde Galilei îşi regăseşte conştiinţa şi păcatul abjurării sale, această conştiinţă îi murmură:

— Am auzit păreri că adevărata operă a lui Giordano Bruno nu mai sunt scrierile sale în latină, ci orgoliul cu care a sfidat Inchiziţia.

— Cine spune asta?

— Lumea, Galilei. Şi tot ea spune că acest rug va influenţa istoria omenirii mai mult decît o bibliotecă întreagă. De altfel, ca şi moartea lui Socrate.

Nu e deci de mirare că recenta carte a lui Octavian Paler, *Polemici cordiale*, este străbătută, ca de un fir roşu, de răsturnarea termenilor, pînă mai ieri admişi în viaţa literară românească: etica îşi ia, într-un fel, revanşa asupra esteticului, fără, bineînţeles, a-l anula. Un scriitor trebuie, în primul rînd, să-şi merite cărţile, restul nu mai poate fi literatură. Opera nu-l mai poate reprezenta la Judecata de Apoi, deoarece nu există pentru scriitor — ne spune autorul — decît Judecata de Acum. Nu e deci de mirare dacă, pentru Octavian Paler, turnul de fildeş este abandonat, ultimul său locatar fiind Pilat din Pont, cel care, acum, îşi „spală mîinile înainte de a afla despre ce este vorba“. Dar „n-am ştiut“ nu mai poate fi o scuză. Adesea, cel care n-a ştiut n-a vrut, de fapt, să ştie. Şi niciodată n-a fost poate mai clar că, indiferent ce crede cel ce scrie despre rostul său, scriind el se află „în stradă“. Evident că acest scriitor „în stradă“, inevitabil „în stradă“, va fi un scriitor angajat. Noţiunile acestea: angajament, adevăr, curaj, literatură militantă fuseseră atît de prostituate de realismul socialist, încît literatura română le-a boicotat vreme îndelungată, încercînd salvarea în esteticul pur. Încercare izolată printre literaturile trecute prin aceeaşi minciună şi aceeaşi tiranie a dogmei: peste tot, din Rusia pînă în Polonia, de la Budapesta şi pînă la Praga, cuvintele — 2 000 sau mai multe —, pentru a se dezbăra de balastul propagandei se sprijineau pe alte evidenţe şi mai totdeauna un martor, ieşit din Gulag, inaugura prin mărturia sa reintrarea în literatură. La noi, ocolul a fost mai lung; s-ar putea însă, după unele romane apărute în ultimii ani (de la Marin Preda la Augustin Buzura), ca Octavian Paler să aibă dreptate și scriitorii români să fie acum mai pregătiți pentru un nou contact cu istoria.

„O cultură care ignoră necesitățile istoriei și le întoarce spatele se ridică de fapt chiar împotriva menirii ei, aceea de a fi o parte a libertății și un instrument al ei."

Aceeași exigență trează se revarsă și asupra ziaristului. O singură dată Octavian Paler nu pare cu totul de acord cu Camus, de la care a învățat, cum mărturisea într-un interviu, că „libertatea este dreptul de a nu minți". Gazetarul nu este pentru el doar un „istoric al clipei", cum l-a definit scriitorul francez. Istoricii nu mai pot schimba trecutul pe care-l studiază și nici unul dintre ei nu riscă să moară în războaiele descrise. Pe cînd — scrie Octavian Paler — „un istoric al clipei nu-și poate apăra onoarea decît refuzînd, în fiecare zi, riscul de a avea vreodată pe mîinile sale și altfel de pete, în afara celor de cerneală".

Rămîne enigma titlului: amăgirea „polemicilor cordiale". Repede risipită, e drept. Și scump plătită. Polemica fiind, cine n-o știe? oxigenul însuși al culturii, iar „somnul dialogului născînd monștri", era normal ca Octavian Paler să-și fi propus un stil „cordial" de polemică. A fost însă nevoit să-și dea seama că „monștrii" aceștia existau, erau deja născuți, și că, în astfel de împrejurări, cordialitatea ținea de utopie.

„Mă feresc — ne înștiințează el — în polemică de bigoți. Mai ales de bigoții sumbri. Nu-mi plac, nu-i înțeleg și mă tem de ei. În arenele de gladiatori încă mai există o onoare. [...] Gladiatorii nu s-au bătut niciodată ca șobolanii, prin cotloanele obscure, în vreme ce de la un bigot hotărît să-și apere dogma te poți aștepta la orice. În consecință, datorită unor defecte de structură, trei lucruri îmi sunt refuzate: nu pot să polemizez cu oricine; nu pot să polemizez despre orice și nu pot să polemizez oricum."

Numai că bigoții neoproletcultismului pot să polemizeze cu oricine, despre orice și oricum, deoarece ei nu polemizează, ci organizează campanii, răspîndesc calomnii, sar și atacă din „cotloane obscure" și nu le pasă dacă, prin lipsa nu numai de civilitate a ideii, dar și de idei pur și simplu, se situează în afara culturii, deoarece n-au fost niciodată în ea. În parte, probabil că și pentru faptul de a fi scris împotriva grupului neoproletcultist al lui Eugen Barbu a fost demis Octavian Paler de la *România liberă*, din a cărei pagină a doua făcuse un teren de „polemici cordiale“.

Titlul e dezmințit nu numai de fapte, dar și de coperta cărții: capul de marmură al unei Afrodite căreia Magritte i-a așezat pe obraz o pată de sînge. Autorul, explicînd alegerea acestui tablou, o vede pe Afrodita privind spre crimele mai ales ale secolului al XX-lea: „... Afrodita lui Magritte și-a pătat frumusețea pentru a putea spune adevărul.“

Mangalia era o plajă unde, privind marea, puteai oricînd să te-aștepți să se nască din valuri Afrodita. Din august 1983, o dată cu acea „Consfătuire“ de sinistră memorie, Mangalia a devenit unul dintre pumnalele cu care se însîngerează chipul Afroditei. Iar „polemicile“ lui Octavian Paler nu se mai pot intitula „cordiale“. Din arenă au dispărut pînă și ultimii gladiatori. Șobolanocrația lucrează din beznă. Acolo unde nu se mai pot aventura nici ideile, nici cinstea intelectuală. Acolo unde se mușcă imediat ce se aude cuvîntul cultură.

11 noiembrie 1983

În recentul său roman *La Liberté* (editura „Seuil“, Paris), scris direct în limba franceză, Petru Dumitriu rămîne mai departe legat de literatura română prin obsesia colaborării sale cu sistemul și minciuna, cu sistemul minciunii, pe care o tot ispășește de aproape un pătrar de veac fără a ajunge — se pare — la izbăvire. Canalul Dunăre – Marea Neagră, canalul concentraționar, subiect și obiect de laudă în cartea sa *Drum fără pulbere,* apare și în *La Liberté,* dar ca remușcare nestinsă.

În primele texte și eseuri scrise în anii din urmă — după o lungă tăcere, în relectura evangheliilor îndeplinită cu pasiunea credinței redobîndite și proclamate obsesiv

— această parte a biografiei autorului părea uitată. Dar iată că e de ajuns ca Petru Dumitriu să revină spre roman pentru a reînnoda firul cu trecutul pecetluit, cum el însuși declară, de un „pact cu Răul“.

Or, în *La Liberté* acțiunea se petrece în zilele noastre și autorul-narator nedisimulat este Petru Dumitriu însuși, cel de acum. Într-o structură pulverizată de toate libertățile, autorul își instalează direct biografia și ne oferă, cum spune el, un roman „fictiv, dar nu inventat“, propunîndu-ne trei finaluri. Astfel, accentuează impresia de joc și dureros și imposibil — deoarece cum să te joci cu o Istorie ce continuă să te rănească? „Sufăr — scrie autorul-narator — de răul pe care-l povestesc... sunt articulația între povestire și realul brut, sunt trecerea de la una la altul, povestirea mea devine această trecere.“

Ce ne spune povestirea? Autorul-narator, trecut prin încercări ce i-au pus ființa în cumpănă și sufletul în primejdie, se află într-o țară din America Latină spre a încerca să-și salveze un prieten condamnat la moarte de un regim militar de dreapta. Prietenul, Pascal Popescu, e refugiat ca el și matematician de renume într-o universitate americană. Renumele s-a încețoșat însă, și postul de profesor universitar i-a fost luat atunci cînd acest matematician, creștin fervent ca și prietenul său, a descoperit algoritmii prin care s-ar putea stabili o comunicare reală — creștină — între oameni. Dubla pierdere — a unei soții iubite și a postului — va face din el un fel de pelerin blînd, încăpățînat, care din colocvii și pînă la guverne (de dreapta și de stînga, din Răsărit și pînă în America Latină) merge să-și propună mereu respinsul, hulitul, neînțelesul algoritm universal, ce-ar putea mîntui lumea de răul secolului al XX-lea: totalitarismul. Salvat, o primă oară, din închisorile dictaturii de dreapta latino-americane, rămîne să decidem noi, cititorii, dacă va mai scăpa a doua oară din aceleași închisori ale aceleiași țări la cîrmele căreia au sosit revoluționarii de ieri, cu furgoanele pline de marxism-leninism, consilieri sovietici și implacabil fanatism. În balanța pierderii sau salvării lui Pascal Popescu, pe de o parte acest balast de dogmatism și ură, pe de alta creștinismul său neîntinat de încercări, prietenia activă a naratorului-autor și iubirea curată a unei misionare.

Cum autorul ne oferă libertatea de a alege între trei finaluri, ne-o vom lua și pe aceea de a desemna patru stîlpi pe care ar putea să se sprijine romanul: culpa, polemica, iluzia și creștinismul.

Culpa mai întîi, adică obsesia ei. Din primele pagini, trecînd în America Latină pe lîngă sîrma ghimpată a unui lagăr de concentrare, autorul-narator ține să ne amintească, să-și amintească:

„Cunoșteam această sîrmă ghimpată, acest mirador, aceste mine îngropate în pămînt, și cadavrele de cîini, șobolani și alte animale electrocutate de firul electric din gard. La 7 fuse orare spre Est: în mijlocul Germaniei; la 8 fuse orare mai înspre Est, în trecutul meu, șantierele poporului construind socialismul și lagărele de reeducare ale Securității, în stepa și la gurile Dunării. Nu numai că le cunoșteam, dar fusesem complicele lor. «Îndurare, Doamne, scapă-mă de păcat. Spală-mă de greșeala mea, purifică-mă!» Ispășeam, tot ispășeam de aproape un pătrar de veac."

Cum se săvîrșise „pactul cu Răul"?

„La 20 de ani, declasat de război și de luarea puterii de către marxiști, crăpam de foame în fostele mele haine elegante. La 23 de ani, înfometat, slăbit, amenințat de tuberculoză, am încheiat pactul cu Răul și am purtat șapca muncitorească și vesta de piele ca un cekist. Notez în trecere că imediat ce muncitorii și-au dat seama că «Ei» adoptaseră «șapca proletară», nu și-au mai pus decît berete. După cîțiva ani eram bine hrănit, ba chiar gras, aveam din nou costume, fără să mai vorbesc de o cravată Lanvin. Dacă-mi vîndusem sufletul, vream cel puțin să profit. De altminteri, nu-mi vîndusem sufletul. Mi-l închiriasem doar pentru un timp, determinat mai dinainte să rup contractul și să fug în Occident. Dar pînă atunci voiam să mănînc pe cît mi-era foamea, să beau mai mult decît îmi era sete, să fumez țigări de foi, să port haine scumpe, să am mobile vechi, frumoase și o mașină cu şofer de la instituţia pe care o comandam. Şi le-am avut: icre negre mîncate cu lingura, pe cînd ceilalţi făceau coadă în faţa brutăriilor, o sticlă de whisky pe zi, mobile vîndute de boierii deveniţi cerşetori şi vegetînd prin camerele de serviciu ale fostelor lor palate naționalizate și transformate în birouri; şi o maşină cu care treceam printre pietonii mizerabili și cu feţele cadaverice [...] Iar noaptea venea amintirea feţelor golite de orice sînge ale celor ce făceau mărturisiri complete şi aveau să fie împușcați [...] (nu se cîștigă nici un proces împotriva Statului tătar)... Și nu numai ale lor. Noaptea, în întuneric, îl revedeam pe tatăl meu ieșit din închisoare, cu gîtul atît de subţiat încît ar fi intrat două ca al lui în gulerul cămășii, tatăl meu inocent și moartea făcîndu-mi semn de sub pielea îngălbenită a feței lui. Și prizonierii împinși brutal de soldaţii de la Securitate în furgoanele lor. — Ţip de durere, îi spuneam atunci tînărului meu prieten Pascal Popescu. Doamne, iartă-mă! Iată-mă aşezat în vreun prezidiu, în rînd cu ceilalți vînduți, deasupra sălii — dominînd-o — pline de tot felul de nenorociți, de oportuniști ce nu avuseseră încă îndrăzneala — sau infamia— de a se damna cu totul. Doamne, strigam —, Doamne Dumnezeule, iartă-mă!"

Nu numai romanele scrise atunci ard, dar și amintirea avantajelor de care autorul se bucura ca orice membru al nomenclaturii. Mai departe, iar despre mobilele cumpărate pe la talcioc:

„Boierii deci vindeau tot ce le rămăsese pe o bucată de pîine. Și bucata asta de pîine mi-a rămas, îmi rămîne încă în gît. Nu-i nimic: totul este ispăşit; mobilele mi-au fost confiscate de Securitate și revîndute de anticariatul de stat. Pînă și casa s-a dărîmat la marele cutremur din 1977, totul este ispăşit, iată-mă curăţit, curat."

Ispășire desigur, izbăvire, mai improbabil. Rana rămîne deschisă, zgîndărită, s-ar zice, de o nevăzută balanţă dostoevskiană între bine şi rău, între demonie şi sfinţenie. Deoarece autorul-narator se pocăieşte în faţa lui Dumnezeu, nu totdeauna în faţa semenilor. Păcatul obsesiv mărturisit nu suportă să-i fie amintit de alții, mai ales atunci cînd aceștia sunt occidentali. „Judecători din Occident, atît de severi cu slăbiciunile noastre și atît de indulgenți față de ale voastre“, își începe el una din diatribele împotriva occidentalilor, dibuind păcatul în om și nu în sistem. „Dezbărați-l de sistem, dezbărați-l de teroare: omul va redeveni el însuși. Slab, imperfect, păcătos, dar nu monstrul pe care l-ați crezut.“

Pătrundem în romanul polemic. Cu toată furia unui răsăritean înnebunit de compromisurile occidentale, autorul-narator ne face să ne plimbăm prin colocvii așa-zis creștine, dominate însă de demisii, de marxism, de umbra secretă a Moscovei și de trimișii ei, ne obligă să cunoaștem gazetari de stînga insensibili la cadavrele din Cambodgia, dar urlînd pentru cea mai mică rană din America Latină și gata să proslăvească orice regim revoluționar ce ia puterea acolo, ne invită să pătrundem în secretele — de altminteri în nici un fel misterioase — ale mișcărilor manipulate de Kremlin. Evanghelia nu mai e aici a milei, ci și a biciului lui Isus măturînd templul de impostori și fățărnicii. O satiră atît de amară, de vitriolantă nu putea fi probabil scrisă decît de cineva din Răsăritul ocupat care-și spune: noi, cel puțin, avem de ales între compromis și eroismul libertății, dar ei, la adăpost, își prostituează conștiința gratuit și se joacă pe baricade imaginare, în timp ce pe baricadele adevărate noi am murit, mereu în locul lor. La limită, se simte că autorul-narator ar putea adăuga: din *pricina* lor.

După o astfel de șarjă polemică, golind scena romanului ca o mitralieră, nu rămîn în picioare decît puține personaje: lucizii amari ai Răsăritului, cîțiva occidentali de omenie și creștinii adevărați. Deoarece romanul, cum spuneam, este și creștin, cu o insistență, de altminteri, neobișnuită în general în literele contemporane. Și nu o dată stingheritoare. Citatele din evanghelii presărate în text sugerează o conversiune patetică și nu o dată agresivă. Ele sunt necesare autorului-narator și pentru a întreține proiectul utopic al lui Pascal Popescu.

Aici intervine și ultimul roman, nu cel mai izbutit: al iluziei. Cînd Pascal Popescu riscă și merge pînă la Moscova — el, fost refugiat politic — spre a întîlni un înalt funcționar căruia să-i comunice algoritmul său schimbător de mentalități, revenim de fapt la o mai veche ipoteză a lui Petru Dumitriu, pe care a expus-o nu numai ca autor de roman, dar și în gazete, în *Le Monde* de pildă, și anume că fruntașii sovietici ar putea fi convinși să procedeze la unele reforme și, fără a-și primejdui puterea, ar face viața mai respirabilă pentru cetățenii din Est.

Orice final ar alege cititorul, invitat astfel să fie coautor, și în ciuda sprijinului activ cerut de text citatelor din *Noul Testament*, romanul lui Petru Dumitriu *La Liberté* nu este unul al speranței. Remușcare, polemică, oboseală de a vedea Răul repetîndu-și figurile în lume și întinzîndu-se peste ea, *Apocalipsul* — din el nu e citat nimic — pare totuși mai apropiat de tonalitatea romanului decît Pavel, Matei sau Luca. Izbăvirea e încă departe.

1984

6 ianuarie 1984

Faptul că sociologii, politologii, observatorii, specialiștii fenomenului comunist au decretat anul care începe ANUL ORWELL *e în logica cea bună a lucrurilor. Mai neașteptat (deoarece era așteptat de prea multă vreme) e că mass-media occidentală a făcut același lucru și că, mai ales, Consiliul Europei va organiza la Strasbourg, în luna aprilie, un colocviu sub această titulatură.*

1984 *nu era decît cifra răsturnată a datei cînd a fost publicată în Anglia cartea, 1948. Pentru cei care înțeleseseră esența comunismului,* 1984 *nu însemna o profeție, ci descrierea mecanismelor fundamentale ale totalitarismului de tip sovietic. A trebuit să treacă deci mult timp (40 de ani) pentru ca întreg Occidentul să înțeleagă ceea ce un exilat din Est pricepea de la prima lectură: că Big Brother, Ministerul Adevărului, novlangul, ecranul delațiunii permanente din locuința fiecăruia nu erau proiecții utopice, ci relatarea, dusă la extrem spre a deveni simbolică, a vieții cotidiene în comunism.*

Mîine-poimîine, într-un viitor să nădăjduim nu prea îndepărtat, cei care vor trebui să reconstituie trăsăturile esențiale ale comunismului (după decesul său) nu vor avea decît să-l consulte pe Orwell. În acest sens, dacă 1984 e anul Orwell, volumul 1984 *e mărturia capitală a acestui secol bolnav.*

20 ianuarie 1984

L. M. Arcade se află de peste treizeci de ani în exil la Paris și, cu toate că scrie atît de bine în limba franceză încît își poate îngădui chiar să și „celinizeze“ în ea (a celiniza, bineînțeles, de la Céline și inegalabila-i inventivitate lexicală), continuă să publice numai în românește. *Revoluție culturală,* apărută recent în propria-i editură „Caietele Inorogului“ (unde i-a mai publicat și pe Mircea Eliade și Horia Stamatu), vine deci — la aproape douăzeci de ani după precedentul volum *Poveste cu țigani* — să reamintească celor ce n-au participat la ședințele cenaclului său parizian că L. M. Arcade continuă de la distanță să fie pasionat de un singur spațiu (nu numai lingvistic): acela al României.

Desigur, numărul — nu atît de restrîns pe cît s-ar crede — de reviste și edituri românești din străinătate arată că L. M. Arcade nu este singurul scriitor român adaptabil altor culturi și totuși neadaptîndu-se, stăruind să scrie, cum spunea Constantin Noica atunci cînd îl comenta pe Eminescu, în singura limbă în care-ți aduci aminte și de ceea ce n-ai știut niciodată: limba maternă. Dar L. M. Arcade face parte și din acei scriitori interesați de metamorfozele României sub domnia comunistă, o Românie deci pe care n-au cunoscut-o direct — singura însă ce-i inspiră. Între acest tip de scriitor și ipoteticii lui cititori din țară, neînțelegerea riscă să se instaleze. Cititorul va căuta în paginile cărții o imagine fidelă a realității românești, cînd singurul mod de a aborda de departe un astfel de subiect este fantasticul, absurdul sau utopia.

Această introducere are scopul de a preveni pe aceia care, citind titlul noului volum al lui L. M. Arcade, *Revoluție culturală*, s-ar aștepta să regăsească în el premisele cel puțin ale unei posibile revoluții culturale bucureștene. Desigur, acțiunea se petrece la București, mai mult sau mai puțin în zilele noastre, și revoluția culturală se dezlănțuie împotriva regimului comunist. Pornind însă de aici, totul este inventat, de la situații și personaje pînă la limbaj, spre a pătrunde, prin burlesc, umor negru, grotesc și absurd într-o realitate mai profundă, ignorînd toate aparențele celei cu adevărat instalate în istorie, dar regăsind, în esența lui, „moftul“ român.

De la început nu putem evita referirea la *Ţiganiada* lui Ion Budai-Deleanu — şi nu din pricina titlului precedentei cărţi a lui L. M. Arcade, *Poveste cu ţigani*, ci prin invenţia lexicală şi malaxarea limbii. „Grotescul de sonuri" surprins de G. Călinescu în catalogul numelor de ţigani la Ion Budai-Deleanu îl regăsim din prima clipă în numele studenţilor puşi de L. M. Arcade să dezlănţuie revoluţia culturală la români: Goe Ştefănescu zis Huliganu, student la Arheologie, Arcadie Ciorap, zis Plusvaloare, muncitor la strung, Voioşilă, Catrafus, Marconi din anul IV la Farmacie, denumit astfel pentru c-ar fi descoperit gazul veseliei, Coco Ipsilanti, Şloimi Pipirig, Johnny Smîntînică, Bokutu, Congolezul, zis Butuc, toţi aceştia şi mulţi alţii se opintesc să scoată România din „mărxărie". Inventivitatea nu se rezumă, bineînţeles, la numele proprii; aşa cum spune tot G. Călinescu c-ar trata Ion Budai-Deleanu cuvintele, „ca pe nişte făpturi moi", deci maleabile, astfel modelează şi L. M. Arcade limba şi cele mai consacrate dintre dictoanele sale. Evident, autorul ne obişnuise de la precedentul său volum cu un folclor imaginar în care limba română se îmbogăţea cu noi şi neaşteptate proverbe ce păreau a avea patina celor de totdeauna ştiute; acuma le-a venit rîndul formulelor celor mai imuabile de a trece în registrul comic. De pildă: „Eu sunt, bună mamă, fiul tău zdrobit, fiindcă de la oaste mă întorc nepilit"; sau „capul ce se pleacă visează sarmale şi înghite gogoaşe internaţionale"; sau „viitor de aur ţara noastră are şi prevăz prin Secu a ei înălţare".

Aici se opresc însă asemănările cu *Ţiganiada*, asupra căreia Ioana Em. Petrescu are dreptate să ne atragă atenţia că nu aparţine barocului, pe cînd în *Revoluţie culturală* regăsim mai multe din trăsăturile barocului, ale unui baroc însă tardiv, în care artificiul şi grotescul se cer neapărat completate de absurd.

Deriziunea, la L. M. Arcade, atacă uneori doar suprafaţa cuvîntului, nu absoarbe neapărat şi miezul lui alcătuit din îndurerare. Pe unii obraji se scurg chiar lacrimi şi autorul le lasă, ştiindu-şi feţele personajelor acoperite de măşti. Dar nu toate personajele poartă măşti, sau nu le poartă mereu. Pe unele dintre ele le ferește de deriziune ca de o ciumă: bătrîna în primul rînd, ocrotitoarea studenților răsculați, sau moș Boian care tot umblă între Gherla, Aiud și Pitești căutînd osemintele fiului pierdut în nu se știe ce închisoare.

Cum am pomenit de oseminte, trebuie să încercăm să rezumăm însă această „revoluție culturală", greu de imobilizat — într-atîta e de dinamică — și de redat în cuvintele cele de toate zilele, cînd și le creează sistematic pe ale ei.

Totul se petrece într-un cimitir și din pricina unui cimitir. Culturală sau nu, revoluția în această carte e legată de moarte, se înfăptuiește mai puțin pentru a-i feri pe cei vii de „mărxărie", cît pe cei morți de sacrilegiu. Dacă la Bellu s-au și instalat cu voie de la stăpînire niște foști răzvrătiți intelectuali, cumințiți și controlați înainte chiar de a începe o adevărată revoluție, la Cimitirul Grecului lucrurile se vor petrece altfel. Amenințat cu demolarea și cu sacrificarea osemintelor, pentru a lăsa locul unei fabrici de săpun franțuzesc, Cimitirul Grecului se bucură de complicitatea populației ce sabotează excavatorul, e sensibilă la eresuri și, mai ales, aude noapte de noapte vaietul lui Vodă Basarab, sculat de primejdie din somnul de veci. Vaietul îl mai aud și studenții care pun stăpînire pe subteranele cimitirului, ridică baricade din racle și iau drept arme de luptă oasele mai mult sau mai puțin străbune. Și pînă să sosească tancul nimicitor (deoarece, cum spune un personaj, „nu spargi tancul de oțel nici cu tancul cel mai străbun"), își instalează revoluția biruitoare între și prin morminte. Chiar dacă luptă pentru strămoși, și unii, ca Goe Huliganu, își vor da chiar viața pentru ei, nu înseamnă că istoria țării scapă de grotescul ce irupe de peste tot. Iată, de pildă, cum este văzută bătălia de la Călugăreni de studentul Potopeanu, cel care și-a închis mîța preferată în racla lui Vodă Basarab să sperie trupele de securitate cu mieunatul ei atît de înfiorător, încît dușmanul l-ar putea confunda cu un țipăt de vodă străbun:

„Ce-a fost s-a dus, încearcă să ne dea curaj Potopeanu. Și la Călugăreni s-au pomenit accidente de parcurs. Așa de pildă unul foarte luptător care fusese hoţ de cai. Nici nu vă puteți închipui cîți turci a spintecat la faţa locului tîlharul ăsta, de dimineaţă pînă seara, în modul cel mai cinstit. Însă pe la miezul nopţii îl gîdilă năravurile mai vechi, pînă cînd agonisește (de aici ni s-a și tras izbînda) șapte tunuri dușmane prin furtișag. Cum asta? Simplu. Turcul dormea. Și nu numai că le subtilizează, le mai și trage cu o funie pînă la Mihai Viteazul, unde cade în genunchi și-și mărturisește greul păcat. Cînd îl aude, voievodul se ridică aprig de pe jilț. Boerimea, cu diplomația: «pedepsește-l, doamne, da pune tunurile la visterie, că o putere mică nu poate face o politică mare dacă nu agonisește și prin șterpelit». Îngrețoșat de atîta mișelie, domnitorul răcnește de-a-n-picioarelea încă și mai înalt: «cu hoția nu fac eu România, redă al turcului ce-i al turcului (de aici ni s-a și tras înfrîngerea a doua zi), apoi să te înfigi într-o țeapă pe care să mi-o aduci». Așa erau strămoșii noștri. Pierdeau războaiele, dar întotdeauna drept."

Bătrîna însă, „Băbuța" cum îi spun studenții, are dreptul să plîngă cînd ceilalți se schimonosesc, prefăcîndu-se că rîd, și să pledeze pe lîngă strămoși pînă și pentru un biet cîine. Strică trei chibrituri pînă dă de racla lui Vodă.

„I-am zis: Măria Ta, primește-mi dulăul, ia-l sub sfînta-ți oblăduire, să nu-mi mai rămîie nici hoitu de pămînt, că a pus rusu talpa în Țară, de ni s-au înciumat iarăși așezările, că se teme iarăși, ca de buba neagră, omul de om."

Iar cînd revoluția va fi înfrîntă, tot Băbuța va geme: „...se-nchid, maică, și porțile pămîntului, se închid. O să tacă, o să tacă toți..."

Și tot ea îi va scăpa pe supraviețuitori de tortură și, într-un fel, de azilul psihiatric ce-i aștepta, lăsîndu-le, drept speranță, un fir de cîntec de care să se agațe. Deasupra Moftului român, ca o lacrimă, Bătrîna.

Și totuși, nu în filiaţia directă a lui Caragiale își plasează L. M. Arcade această povestire de un gen aparte în literele noastre, ci în aceea a lui Ion Barbu, alegînd din *Jocul secund*, drept moto, nu — așa cum ne-am fi putut aştepta — „ţara dormea turcită“, ci „Inimi Mari dormeau pe țară / Munți, cu sîngele afară“. Ceea ce înseamnă poate că tot Bătrîna avea dreptate atunci cînd nu vedea în studenții făuritori de revoluţie culturală doar nişte simpli măscărici, chiar dacă istoria în care se zbat ei are — ca scena absurdului privită de Jan Kott — toate aparențele unui mecanism orb și fără de sens.

16 februarie 1984

Mass-media și critica ajung la un rar consens: recentul roman al lui Milan Kundera e primit cu unanimitatea elogiului. Titlul, *L'Insoutenable légèreté de l'être,* este greu de tradus. „Insuportabila *ușurătate*“, sau „Insuportabila *despovărare*“, sau „Insuportabila *nestatornicie* a ființei“? Alegerea nu este ușoară, deoarece colorează întregul sens al cărții. *Légèreté* în franceză n-are conotația peiorativă a lui „ușurătate“ în românește. Și totuși, pentru Milan Kundera, *légèreté* în acest context nu reprezintă o calitate. Vorbind despre un personaj, Sabina, romancierul ceh scrie: „Drama unei vieți se poate explica prin metafora apăsării. Se spune că o greutate ne-a căzut pe umeri. [...] Drama Sabinei nu este însă aceea a poverii, ci a despovărării. Pe spatele ei nu căzuse o povară, ci insuportabila ușurătate a ființei.“

Sub acest unghi al „ușurătății“, al „nestatorniciei“, al „despovărării“ vor fi privite de-a lungul romanului nu numai personajele, dar și istoria pe care ele refuză s-o ia în tragic. Atitudinea nu e nouă la Milan Kundera, primul său roman tradus în Franța se numea *Gluma.* O glumă ce provoacă și mai puțin rîsul în ultimul roman, probabil cel mai „rănit“ de pînă acum. Ambiguitatea, relativizarea au înzestrat romanele lui Kundera cu acea „ușurătate“ unică în literatura captivă din Răsărit, lipsind-o însă, astfel, de o înrădăcinare declarată în tragic sau grotesc, singurele în stare, în fond, să dea seama despre experiența antiumană a totalitarismului sovietic. Pentru criticii occidentali, „ușurătatea“, despovărînd experiența totalitară de caracterul ei nemaiîntîlnit, o făcea mai permeabilă, mai accesibilă — de unde, între altele, și imensul succes aici al lui Kundera. Pentru noi, cei participînd, fie chiar şi de la distanţă, la acest asalt împotriva fiinţei, la această strădanie de a o schizofreniza, de la Soljeniţîn la Zinoviev, de la Andreèvski la Tíbor Déry, alţii ni se par a destăinui mai exact chipul Europei desfigurate de totalitarism.

Ceea ce nu înseamnă că Milan Kundera nu este un foarte interesant scriitor, de n-ar fi decît prin „ușurătatea“ (de data asta *légèreté*, în sensul cel mai bun al termenului) stilului ce întreţine cu muzica vecinătăţi prielnice.

Toţi criticii au scris că ultimul său roman nu poate fi rezumat. Evident, nici un roman nu se poate reduce la... rezumatul său. Nu-l vom trăda însă mai mult pe acesta decît pe altele trasîndu-i acţiunea. Într-o ordine cronologică pe care romanul lui Kundera o răstoarnă și o fărîmițează: un chirurg din Praga, Toma, își împarte existenţa între aventurile sale erotice și meserie. I se întîmplă două lucruri oarecum imprevizibile: se îndrăgostește și, în cursul Primăverii de la Praga, scrie un articol nonconformist. Evenimentele nu sunt numai imprevizibile, dar și ambigue. Pentru Tereza el nu face, cum s-ar spune, o *pasiune*, ci o *compasiune*. I se pare că i-a fost trimisă pentru a veghea asupra ei, și într-adevăr îi ocrotește somnul traversat de coșmaruri recurente. Articolul nu e nici el un articol cu adevărat: e publicat la cutia cu scrisori a redacţiei unui ziar contestatar și apare trunchiat. Enervat de a vedea că toţi foștii staliniști se apără de-a lungul Primăverii de la Praga spunînd că nu știau ce se săvîrșește în numele ideologiei în care crezuseră, Toma amintește doar că nici Oedip, cînd s-a căsătorit cu Iocasta, nu știa că este mama lui, ceea ce nu l-a împiedicat să-și scoată ochii și să plătească pentru ceea ce ignorase. Fugind, după invazia Cehoslovaciei, în Elveţia, Toma se va întoarce înapoi din pricina Terezei și, refuzînd să-și retracteze articolul, va deveni spălător de geamuri. Dar ambiguitatea îl va urmări mai departre: pe Tereza, pentru care își sacrifică libertatea, va continua s-o trădeze cu toate femeile întîlnite în cale, iar cînd disidenţii îl vor ruga să semneze o cerere de amnistie pentru deţinuţii politici, va şovăi şi apoi va refuza. Ceea ce Kundera resimte ca fiind complexitatea personajelor ţine de fapt de această continuă punere în chestiune a propriilor lor hotărîri şi gesturi: personajele nu sunt niciodată total în ceea ce fac sau, mai bine zis, ceea ce fac nu răspunde unei înrădăcinări în acţiune sau atitudine; existenţa — ca şi istoria — e o schiţă doar a ceea ce ar fi putut să fie, nu e „împovărată" de un sens, desenul nu e niciodată terminat, hazardul determină totul — chiar şi moartea. Nici unul dintre personajele lui Kundera nu se lasă închis într-un destin, sau simplificat într-o formulă. Una din iubitele lui Toma, pictoriţa Sabina, a reuşit să fugă din Cehoslovacia. Ea evită însă să-şi mai vadă în străinătate compatrioţii, pentru că la prima ei expoziţie în Occident i se aminteşte calitatea ei de disidentă, un afiş reprezentînd-o împrejmuită de sîrmă ghimpată. (Într-o paranteză fie spus, Kundera el însuşi — nu-l confundăm cu personajele sale, dar a spus despre ele că reprezintă propriile sale posibilităţi ce n-au fost duse pînă la capăt — refuză public, demonstrativ, termenul de disident.) Sabina n-o face numai dintr-o oroare faţă de politic, dar şi pentru a nu cădea victimă „kitsch-ului totalitar". Kitsch-ul, în accepţia sa modernă — ne spune Kundera — exclude din cîmpul viziunii tot ceea ce o existenţă umană conţine insolit, inconfundabil sau inacceptabil. Kitsch-ul e un consens asupra unor imagini-cheie ce te feresc de adevăr. E, de fapt, un paravan ce ascunde moartea. Cel totalitar e kitsch-ul dus pînă la ultimele consecinţe şi tot ceea ce nu este kitsch este exclus din existenţă: „orice manifestaţie de individualism (orice discordanţă e ca un scuipat pe faţa surîzătoarei fraternităţi), orice scepticism (cine începe să se îndoiască de cel mai mic amănunt sfîrşeşte prin a pune în chestiune viaţa însăşi), ironia (pentru că în regatul kitsch-ului totul trebuie luat în serios) [...] Ceea ce numim gulag poate fi considerat ca o ladă în care kitsch-ul totalitar îşi aruncă gunoaiele."

Din oroare faţă de acest kitsch totalitar, personajele lui Kundera privilegiază întrebarea, îndoiala, şi se feresc de orice certitudine, definiţie, încadrare. Toma evită să se alăture celorlalţi contestatari din Praga normalizată, Sabina nici nu mai spune din ce ţară vine pentru a nu fi, în străinătate, considerată ca o rezistentă. O reacţie estetică subliniindu-le „uşurătatea“, insuportabila despovărare de a fi. Ceea ce răneşte însă această „uşurătate“, în afara morții a trei din personajele principale (ea însăși — moartea — figură a hazardului), este Praga, normalizata, fundal al cărții și *povara* ei. Praga al cărei asasinat cultural Milan Kundera nu uită să-l pomenească pînă la înfiorare în toate intervenţiile sale publice.

Ar mai trebui adăugat că „ușurătatea“ ce-i asigură succesul în Occident este receptată critic în Praga disidenților, unde i se reproșează lui Kundera tocmai relativizarea tragediei și distanța superioară faţă de cei care, acolo, rezistă normalizării.

12 aprilie 1984

Cinci piese de Eugen Ionescu pe afişele pariziene: *Rinocerii* — la Teatrul de la Madeleine, *Regele moare* — la Teatrul din Marais, *Scaunele* — la Teatrul Essain, *Cîntăreața cheală* — continuîndu-și nesfîrșita-i carieră la Teatrul Huchette și, în sfîrșit, *Ionesco,* în regia lui Roger Planchon, la Teatrul Odeon.

Nu e o surpriză, nici o consacrare: din teatrul contemporan — și, bineînțeles, nu numai parizian — Eugen Ionescu n-a mai fost niciodată absent din clipa cînd a anunțat — și săvîrșit (în 1950) — marea fractură a teatrului, peste care nu se mai poate trece. Dar spectacolul „autobiografic“ semnat de Roger Planchon n-a readus în atenție doar o piesă — sau alta —, ci întreaga personalitate a lui Eugen Ionescu.

„Spectacol autobiografic“, citim, în titlu, după *Ionesco,* dar nu trebuie să ne așteptăm la o adevărată autobiografie, ci mai ales la aceea a viselor lui Ionescu. Roger Planchon s-a slujit, într-adevăr, pentru acest scenariu-montaj de ultimele două piese ale dramaturgului: *Voyage chez* *les morts* (prima oară reprezentată) şi *L'Homme aux Valises* (a cărei regie iniţială fusese semnată, anii trecuţi, de Jacques Mauclair la Teatrul Atelier). Amîndouă clădite pe un vis. *Omul cu valize*, pe unul colectiv al refugiaţilor politici (întoarcerea în ţara de origine dominată de un regim de teroare şi de unde nu mai poţi scăpa), iar *Călătorie la morţi*, pe un coşmar personal (reîntîlnirea pe tărîmul de dincolo cu morţii familiei, dar nişte morţi încă nedezbăraţi de viaţă, încă nedezlipiţi de cotidian, încă nepregătiţi să-şi deschidă valizele în faţa vameşilor eternităţii, într-atîta sunt ele pline de socoteli neîncheiate, de revanşe neluate, de uri neistovite şi ratări mereu sîngerînde). Sensibil la structura deschisă — la limită, aleatorie — a acestor piese, Roger Planchon le-a amestecat, combinat, le-a lăsat să se contamineze una pe alta, bizuindu-se pe o frază a autorului: „atunci cînd vreau să-mi povestesc viaţa, nu pot vorbi de altceva decît de o rătăcire“.

Pentru ca nu doar visul să fie tărîmul unei astfel de rătăciri, ci şi registrul diurn al autorului, Roger Planchon a ales şi din scrierile autobiografice ale acestuia, mai vechi sau mai recente, publicate sau inedite, fragmente ce i se păreau a completa — sau explicita — temele din cele două piese. Dacă spectacolul lui Roger Planchon suferă uneori de lungimi sau poate crea o fugitivă impresie de repetitiv e — credem noi — tocmai din pricina acestor adaosuri direct autobiografice şi netrecute prin filtrul oniric. Regizorul vrea de fapt să răsfire „autobiografia“ autorului ales — pe toate planurile, de la inconştient la conştient, de la personaje spre autorul lor. Nu e prima oară cînd întreprinde o astfel de aducere în prim-plan a autorului în dauna personajelor create de el: a consacrat, mai de mult, un prim montaj lui Adamov. Regizorul se întreabă el însuşi asupra legitimităţii unui astfel de demers:

„A da prioritate unui autor asupra personajelor sale, să fie o naivitate sau semnul epuizării unui anumit teatru? Astfel de experienţe teatrale se înmulţesc în ultima vreme, răspunzînd unei tendinţe generale a literaturii: autorul revine în primul-plan în timp ce personajele ficțiunii se îndepărtează. De unde un adevărat val de biografii și autobiografii în librării."

Nu numai spre a corespunde însă unui curent actual a ales Roger Planchon această formulă, dar și fiindcă ea i se pare dictată de evoluția însăși a lui Eugen Ionescu:

„Nu e o întîmplare dacă, în scrierile sale recente, Ionescu își pune în scenă visele, al căror erou central este mereu el însuși. De fapt, Ionescu scrie prima autobiografie teatrală."

Oniricul — tot atît de vast, de multiform ca și realul, în ciuda mecanismelor sale obsesive — nu creează însă în mod necesar o unitate de ton. Întemeiate pe vise, cele două piese reunite de Roger Planchon nu sunt mai puțin diferite. În timp ce *Călătorie la morți* regăsește (pe fundalul unei inepuizabile drame familiale) accentele Ecleziastului, *Omul cu valize* e un coșmar politic, reactivînd în registrul nocturn ireductibila opoziție a autorului față de totalitarisme. Prin aceste valize pe care figuranți și personaje le tot transportă de-a lungul spectacolului, Roger Planchon face legătura între cele două piese. Numai că, dacă acelea din *Omul cu valize* poartă în ele certitudinea de a fi avut dreptate să nu te lași contaminat de rinocerită, cele din *Călătorie la morți* sunt pline doar de pulberea zădărniciilor. Regăsindu-și la granițele incerte dintre cele două tărîmuri morții familiali — și mereu neîmpăcați —, dublul oniric al autorului, cînd vrea să arate tatălui său dovezile gloriei sale pămîntene — adică piesele sale de teatru —, nu dă în sertarele unde crede că le-a ținut decît peste caietele din copilărie, pline de tot felul de desene neizbutite ce se transformă în cenușă. „Nu știu nimic" sunt ultimele cuvinte ale spectacolului și, într-adevăr, ce sens poate avea opera în fața neantului, ce rațiune poate avea absurditatea rătăcirii prin existență, chiar dacă te intitulezi „un existent special", mai precis „specializat" în nonsensul ei?

Cenușa aceasta ușoară a nonsensului, Roger Planchon o încercuiește în decorul rece și fastuos al unui mausoleu ce se deschide din cînd în cînd spre a lăsa locul unor peisaje nu mai puţin zdrobitoare, mineralizate. În avanscenă: trei coşciuge. Primele două: ale lui Sartre şi Adamov, al treilea, încă neînchis, al autorului care, în această pregătire de moarte, trece peste toate neînţelegerile din viaţă şi regretă neîntîlnirea în dialog cu Sartre şi despărţirea de Adamov. Odată preludiul terminat, decorul lui Thierry Leproust se deschide şi cele două călătorii pot începe, întretăindu-se. Dintr-o regie supraîncărcată, cedînd prea puţine clipe tăcerii şi nemişcării, o idee-forţă ni se pare a domina: în timp ce actorul jucînd pe Eugen Ionescu, Jean Carmet, e mic, împovărat, şovăielnic, slab, mereu culpabilizat, celelalte personaje, de la rolurile importante pînă la figuranţi, sunt înalte, puternice, arogante. Jean Carmet-Ionesco îşi cerşeşte parcă locul în spaţiul scenic, ceilalţi îl ocupă cu de la ei putere, siguri pe dreptul lor de a o face. Nu numai în universul terorii directe din *Omul cu valize*, unde poliţiştii şi anchetatorii sunt stăpînii spaţiului şi ai oamenilor, dar şi pe tărîmul morţilor instalaţi cu insolenţă la graniţa neantului. Morţii aceştia nu s-au aşezat în viaţa de dincolo, n-au cucerit noul lor statut extra-mundan. Preocupările lor au rămas cele, meschine, ale vieţii: bani, o moştenire furată, mormane de bancnote tezaurizate, chiar dacă nu mai au curs, animozităţi mari şi mărunte. Dublul autorului îşi caută cu disperare mama, dar va da mai întîi de tatăl detestat, ce-l va culpabiliza ca în viaţă. Iar mama nu va face decît să sfîşie, cu gesturi de strigoi, imaginea de lumină păstrată de fiu. O dramă de familie, mereu reînnoită. Eternitatea morţii în loc s-o anuleze, îi asigură perenitatea, de parcă ea, moartea, n-ar fi decît faţa repetitivă şi ireparabilă a vieţii. Nici un fir în acest labirint, în afara sentimentului de culpabilitate, nici o Euridice, e rătăcirea în stare pură, rătăcirea fără călăuză, fără adresă, fără întoarcere, într-un spaţiu mineralizat şi străbătut periodic de siluete — unele uriaşe — purtînd valize.

Pe replica shakespeariană „viaţa e o poveste plină de zgomot şi de furie, povestită de un idiot şi neînsemnînd nimic“ (Eugen Ionescu vede în ea cea mai exactă definiţie a teatrului absurdului), Roger Planchon pare a-şi fi întemeiat întreaga regie, aflîndu-și în ea și justificările împotriva celor ce l-ar putea acuza — unii au și făcut-o — că a acumulat pe platou prezențele, figurația, mișcările precipitate, schimbările de decor, pe scurt, că a înăbușit sub o regie de o materialitate prea apăsătoare rătăcirea „existentului special“. Roger Planchon este însă mereu atent ca „furia și zgomotul“ să nu poată atinge registrul tragic. Suntem — s-a repetat doar îndeajuns — pe o scenă a lumii de unde zeii au dispărut. „Special“ sau nu, existentul nu mai are în fața cui striga durerea sa. Deriziunea trebuie deci să-i însoțească gesturile ratate, revoltele neizbucnite, și Roger Planchon se arată extrem de atent să-i facă auzit în regie ecoul constant. Uneori chiar îl amplifică pînă la nemăsură, ca în preludiul celor trei coșciuge, dintre care unul cel puțin, acela ce-l așteaptă — deschis — pe autor, e desigur de un gust îndoielnic, ca să nu spunem mai mult. Eugen Ionescu n-a avut nevoie de moartea celor apropiați și de înaintarea sa în vîrstă pentru a pune neantului aceleași obsesive întrebări. Nu erau necesare cele trei coșciuge pentru a materializa fantasma dintîi — și cea mai stăruitoare — a autorului piesei *Regele moare*. După cum s-ar putea ca ultimele cuvinte ale monologului final din acest spectacol, „Nu știu nimic“, să fie, și ele, inutile. Pentru această „poveste spusă de un idiot și neînsemnînd nimic“, finalurile suprapuse ale celor mai multe din piesele sale (de la vorbele dislocate ale *Cîntăreței chele* și pînă la silabele bolborosite și tăcerea din *Scaunele)* ni s-ar fi părut mai grăitoare. Fiecare are dreptul să viseze și să construiască un „Ionesco“ al său. Nu i-l putem nega nici lui Roger Planchon. Numai că din spectacolul său lipsește esențialul textelor lui Eugen Ionescu: accentul metafizic ce-i dematerializează fantasmele.

13 aprilie 1984

Cu generația '80, ce începe să-și deseneze din ce în ce mai precis profilul (atît în antologia lui Ov. S. Crohmălniceanu, *Desant, 1983* sau în Cenaclul de Luni condus la

Universitatea din Bucureşti de N. Manolescu din 1977, cît şi din primele volume fie colective, fie personale — Mircea Cărtărescu, Mariana Marin, Ion Bogdan Lefter, Elena Ştefoi, Florin Iaru, Bedros Horasangian, Ioan Morar, Ion Simuţ etc.), George Cuşnarencu, prin volumul său de debut *Tratat de apărare permanentă*, împărtăşeşte doar două trăsături: preferinţa acordată prozei scurte şi reacţia crud-satirică în faţa agresiunii realului. În rest, s-ar zice că se află la o răscruce de drumuri.

De felul în care fie va împăca între ele tendinţele nu neapărat convergente ale prozei sale, fie se va hotărî să aleagă, depinde în definitiv evoluţia acestui scriitor încă destul de tînăr pentru a nu rezista ispitelor celor mai diverse.

Conştient probabil de această întretăiere de planuri şi genuri, autorul îşi împarte prozele scurte din volum în trei capitole bine distincte: *Tablouri după realitate, Basmul de azi* şi *Imaginaţia înaintea tuturor*. Dacă lăsăm „basmul“ la o parte, actualizarea lui tinzînd doar spre o prozaizare nesemnificativă, reţinem realul şi fantasticul: două tărîmuri pe care scriitorul se deplasează cu egală îndemînare.

Realul are drept şi la mulţumirile autorului, şi la opoziţia lui — încă din titlu. Mulţumirile:

„Mulţumesc realităţii înconjurătoare. Datorită ei am putut scrie şi termina această carte [...] Mulţumesc în acelaşi timp chirurgului, acelui omuleţ pe care-l port în suflet.“

Din titlu, *Tratat de apărare permanentă*, ştiam că e nevoie de un chirurg. Fiindcă realitatea — căreia pare să i se închine autorul — se defineşte dintru început drept agresivă. Şi nu e vorba doar de agresivitatea clişeelor de limbaj, acea mahala lingvistică împotriva căreia umorul negru slujeşte, de la Monciu-Sudinski (cu *Biografii comune)* încoace, drept armă atîtor scriitori — sau nu numai de ea. Oamenii care oricînd, din simpli trecători, pot deveni atacatori, scîrba de a le împărtăşi compromisurile şi setea de carieră determină pe unele personaje ale acestei cărţi să rupă orice legătură, spre a evita contaminarea. Rămîne deci organizarea apărării. Dar „toate apărările sunt vulnerabile“, ne înştiinţează autorul încă din prima proză, ce ne propune totuşi cea mai radicală dintre soluţii: claustrarea. Personajul îşi construieşte o cazemată spre a-şi adăposti singurătatea. Dar, în acelaşi timp, pentru a-şi justifica izolarea, a-şi reînnoi argumentele de a nu ceda ispitei să fie ca ceilalţi, personajul trebuie să menţină un contact cu lumea ostentativ părăsită. Cazemata sa se va transforma într-un studio unde va înregistra — de la distanţă — convorbirile din casele altora, un fel de fragmente de viaţă sterilizate pe banda de magnetofon. Un chirurg operînd asupra limbajului, ferit însă de propagarea virusurilor conjugate ale vulgarităţii şi violenţei. Vulnerabilitatea ar putea fi deci complet eliminată dacă repulsia nu s-ar împleti cu atracţia: marele izolat visează din cînd în cînd să reintre în mijlocul oamenilor, să le împărtăşească toate carenţele, să fie în centrul jocului măsluit de care încercase să scape. Astfel, „într-o seară de vară în stare să scoată din casă, în aer liber, pînă şi un cordon“, personajul, Emanuel Magheru, nu mai poate rezista şi iese în oraş. Se va întoarce bătut măr de nişte haidamaci, mesageri agresivi ai realităţii. Şi-şi va întări astfel hotărîrea de a rămîne în cazemata unde legăturile cu exteriorul se rezumă la vocile imprimate pe bandă magnetică. Pentru cît timp, nu se ştie. Sau, mai precis, se ştie: prozele următoare arată că apărarea se poate organiza şi altfel decît printr-o rupere brutală de real.

De pildă, prin evadarea în fantastic. George Cuşnarencu explorează toate căile ce duc spre acest nou tărîm. Fantasticul insidios (în *Mercedes).* În el te instalezi aproape fără mirare, şi nu se deosebeşte de real decît printr-un singur element (în cazul de faţă, un porc, dar porcul este soţul eroinei). Fantasticul utopic, ca în *Turnuri de fildeş*, tot atîtea refugii perfecte (mult mai perfecte decît studioul de înregistrare din prima proză). Turnurile dintr-o cîmpie bîntuită de secetă, de unde a dispărut orice formă de viaţă, deşi aparenţele ei mai subzistă. Cu ajutorul lunetelor mascate în zidurile de fildeş ale turnurilor, locuitorii scrutează aceste aparenţe. De fapt, doar şobolanii mai există şi se bat pe pămîntul crăpat de soare. Realitatea le aparţine. Iluzia ei continuă însă să anime pe locuitorii turnurilor. Pentru această realitate fictivă, ei inventează o nouă limbă, în care este scris şi unicul ziar local comentînd evenimente ce nu se întîmplă niciodată. Fantasticul de tip *science-fiction* din nuvela *Bărbatul-amplificator*. Fantasticul-fabulă din *Orca şi funcţionarul*. O fabulă totalitară. Între balena-ucigaşă, orca, şi funcţionarul-pescar începe un dialog ce nu este altceva decît o emulaţie întru totalitarism. Orca îl învaţă pe funcţionar care sunt armele dominaţiei sub ape: „ferocitatea, lipsa de cruţare a victimei, scufundarea în adîncuri, tensionarea la maximum în clipele-cheie, sîngele rece". Dar funcţionarul, om fiind, nu se mulţumeşte cu astfel de mijloace rudimentare. În dominaţie, în rău, în metodele de a-şi supune semenii, omul — nu-i aşa? — a inventat progresul. Balenei felicitîndu-se că apele spală sîngele şi nu îngăduie ţipetelor să se propage la suprafaţă, funcţionarul îi răspunde:

„Domnesc peste un regat mult mai curat. Şi mult mai liniştit. Eu nu-mi permit să fac gălăgie. Pămîntul este de cinci ori mai mic decît suprafaţa apei. În consecinţă zarva se propagă mai uşor. Eu manevrez astfel încît cel care îşi pierde capul să creadă că îl mai are pe umeri şi la o săptămînă după ce a fost decapitat. [...] Metodele mele se compară doar cu iscusinţa giuvaergiului. Prin şuşoteli, prin atacuri convergente, desfăşurate în cea mai mare linişte, pot transforma un virtual cîştigător în cerşetorul de cea mai abjectă speţă. [...] În lumea peste care domnesc [...] nu există învingători şi învinşi. Toţi sunt o masă de dezmoşteniţi ai soartei. Iar soarta sunt eu."

E drept că funcţionarul nu-şi descrie metoda de dominaţie în amănunt, el se menţine în generalităţi. Dar dacă am avea nevoie de o probă a puterii lui absolute, autorul ne-o dă, în final: nu balena este aceea care-l înghite pe om, ci omul-funcţionar devorează balena.

Răscrucea de drumuri, după cum vedem, este multiplă: nu numai între real şi fantastic, dar şi între toate modulările posibile ale acestui fantastic (de la cel ce irupe din banalitate pînă la *science-fiction,* utopie sau fabulă cu o morală bine definită). O răspîntie de unde autorul nu e obligat să aleagă un singur drum. Există contopiri pînă şi între extreme, în imaginar chiar liniile paralele se pot întîlni, şi uşurinţa cu care autorul se deplasează, peste frontiere şi categorii, în domenii atît de diferite ne poate lăsa să prevedem că George Cuşnarencu, în respiraţia mai largă a unui roman, ar ajunge să stăpînească tot registrul unui realism-fantastic ce l-ar pune la adăpost de dihotomii prea restrictive.

Pe un drum suntem aproape siguri că n-ar trebui însă să se angajeze: pe acela al parodiei simple, dacă nu şi simpliste. O ispită, de data asta a facilităţii, îl pîndeşte atunci cînd mimează, de pildă, limbajul unui disc jockey demodat, ca în proza *Cum se numesc cei patru Beatles*. Urechea sa, foarte sensibilă la toate formele de clişeizare, îl împinge spre o pastişă ce nu poate merge mai departe decît rîsul pe care-l provoacă.

Tot astfel, actualizarea basmelor e departe de a fi convingătoare: basmul nu poate fi demitizat decît pentru a afla în el un mit înlocuitor. A-l prozaiza pur şi simplu, cum face George Cuşnarencu, înseamnă a-l desemnifica. Ce poate rămîne dintr-un basm amputat de fabulos şi văduvit de înţelepciune? O iniţiere întru nimic.

Cu aceste cîteva rezerve, provocate poate de incapacitatea tinereţii de a-şi delimita teritoriile, debutul lui George Cuşnarencu ne anunţă un scriitor ce nu poate să nu reţină atenţia.

25 mai 1984

Citind mărturia pe care un profesor francez, lector al Iaşi, Romain Réchou, a publicat-o în ultimul număr al revistei *L'Alternative,* am reţinut următorul diagnostic pus intelectualului român (noi am spune îndeosebi: scriitorului):

„Aspectul vieţii intelectuale ce m-a izbit cel mai mult constă în conştiinţa vinovată a intelectualilor, în luciditatea deprimantă cu care-şi analizează propriul lor comportament. Conştiinţa vinovată este evidentă. Cînd Paul

Goma a produs scandalul din 1977, foarte puţini intelectuali l-au urmat, pentru tot felul de motive, primul fiind evident frica. Şapte ani mai tîrziu, în România se mai vorbeşte încă de asta. De fapt, nu se vorbeşte decît de asta. «Ar fi trebuit... dacă n-ar fi fost...» Există mai întîi conştiinţa vinovată de a nu fi făcut nimic şi apoi şi mai vinovata conştiinţă de a fi obligat să-ţi cauţi scuze în care nimeni nu crede, nici măcar tu însuţi. Toate argumentele sunt bune: Goma n-ar fi trebuit să-l provoace pe Preşedinte, n-ar fi trebuit să meargă atît de departe, n-ar fi trebuit să se refere la cehi etc., etc. Apoi, spre a se justifica, se face mai întîi apel la destin (ah! dacă n-ar fi fost cutremurul...), în al doilea rînd la denigrare (în orice caz, nu era un bun scriitor). Evident, nimeni nu este sincer, obsedat însă de impresia de a fi ratat trenul. Acţionînd astfel, intelectualii sunt perfect conştienţi de dependenţa lor faţă de un sistem total detestat (dar nici mai mult, nici mai puţin decît celelalte clase sociale). A găsi argumente împotriva lui Goma echivalează cu a-ţi scuza propria purtare, dar mai înseamnă şi să faci jocul autorităţilor. Şi fiecare o ştie. Nu e deci inexplicabil ca starea normală a intelectualului român să fie un fel de *dulce schizofrenie*" (s.n.).

Evident, acest text nu aduce ceva cu totul nou, doar că, prin privirea sa de străin, Romain Réchou pune punctele pe *i*, aşa cum cei direct implicaţi nu vor, nu pot s-o facă. Deşi lectorul de limba franceză de la Iaşi subliniază actualitatea acestei „dulci schizofrenii" („şapte ani mai tîrziu, nu se vorbeşte decît despre asta"), n-am fi revenit poate asupra cazului Goma (scriitorul continuîndu-şi, în ciuda „lipsei de talent" decretate la Bucureşti, cariera literară în Occident) dacă n-am vedea, cu Dorin Tudoran, cum aceleaşi cauze continuă să provoace aceleaşi efecte.

Şi în jurul lui Dorin Tudoran, scriitorii au stabilit acelaşi cordon sanitar al izolării. Atîtea volume de poezie, unele premiate, toate comentate elogios şi, deodată, tăcerea: nici o cronică, nici un rînd, i-a dispărut pînă şi numele din presă. În curînd vom afla că nici n-a avut talent.

„Dulcea schizofrenie"...

31 mai 1984

În zilele de 14 şi 15 mai, la Senatul Franţei, Paul Goma a organizat, în cadrul Internaţionalei Rezistenţei al cărei departament „Europa“ îl dirijează, un colocviu intitulat „Ialta: Mit sau / și Realitate“.

Ţinuta remarcabilă a colocviului a fost asigurată prin competența invitaţilor, specialişti şi experţi de cel mai înalt nivel. Din Franţa, Jean Laloy, autorul unui volum de referinţă asupra Ialtei și responsabil ani de-a rîndul la ministerul francez de externe cu Europa de Est, sovietologii Alain Besançon și Hélène Carrère d'Encausse, eseistul Jean-François Revel, Jean-Marie Soutou, fost ambasador francez la Moscova, istoricul și politologul Alfred Grosser, Michel Tatu de la ziarul *Le Monde*, autorul unei istorii asupra democraţiilor populare, François Fejto, „noul filozof“, Jean-Marie Benoist etc. Din Anglia, istoricul Robert Conquest, autorul celui mai exhaustiv studiu asupra *Marii Terori* din Uniunea Sovietică. Din Statele Unite, Alexandr Nekrici. Disidenţi din Est; rusul Vladimir Bukovski, polonezul Alexandr Smolar.

După ce i-ai citit pe Raymond Aron şi pe Jean Laloy, nu mai poţi susţine (şi de altminteri nimeni din cei prezenţi n-a pretins-o) că împărţirea Europei s-a produs la Ialta. N-a fost semnat acolo vreun tratat consfinţind cedarea unei jumătăţi din Europa. Dimpotrivă, juridic vorbind, alegerile libere prevăzute în înţelegerea de la Ialta urmau să asigure democraţia în Europa, dacă Stalin ar fi fost așa cum îl vedea naivitatea unui Roosevelt. Că preliminariile unei cedări s-au produs la Conferinţa de la Teheran, că Churchill, exasperat de credulitatea americanilor și sperînd să salveze cel puţin Grecia şi accesul la Mediterana, s-a tocmit cu creion roșu pentru procentajul influenței și zonele ei, într-o întrevedere cu Stalin, n-a împiedicat ca Ialta să devină simbolul însuşi al împărţirii Europei între ruşi şi americani.

Jean-François Revel avea dreptate să pomenească de un „Ialta mental“, atît de înrădăcinat încît occidentalii au simţit nevoia să-l ratifice, 30 de ani mai tîrziu, la Helsinki. Cea mai logică dintre întrebări a fost pusă de Jean-Marie Benoist:

„Ne tot întrebăm cum să ieșim din Ialta, cînd, în fond, nu din Ialta trebuie să ieșim, ci din mitul ei.“

În același sens și una din concluzii: a lui François Fejto:

„Respectînd, dacă nu litera, atunci spiritul de la Ialta, occidentalii s-au abţinut să-i ajute pe răzvrătiţii de la Budapesta, pe liberalii cehoslovaci, pe polonezii din Solidarnosć. De ce, revenind spre termenii declaraţiei de la Ialta, n-am cere, dimpotrivă, ca promisiunile făcute acum 30 de ani să fie în sfîrșit respectate?“

8 iunie 1984

Recentul volum al lui George Banu, apărut în editura pariziană Aubier, își dezvăluie încă din titlu proiectul — sau urgența: *Le Théâtre, sorties de secours*. Ieșiri de incendiu. Incendiu deci primejdie, deci criză. Iar pluralul, „ieșiri“ și nu „ieșire“, indică multiplicitatea răspunsurilor date, de la Gordon Craig încoace, acestei situații de criză, prin cele mai semnificative dintre marile regii contemporane. N-are, în fond, importanță dacă tocmai calitatea și varietatea acestor răspunsuri arată că teatrul n-a fost niciodată mai puțin în criză ca azi. Interesant este că sentimentul de urgență îi animă pe regizorii clipei de față, că ei se comportă pe platoul teatrului ca și cum de gestul lor ar depinde salvarea, nu numai a teatrului. Poate a istoriei, uneori chiar a lumii. Teatrul oscilează între provocare și ambiția unor soluții ultime. În orice caz, el nu se mai cere doar „făcut“, ci mai înainte de toate „gîndit“, cu riscurile punerii în discuție. Cînd răspunsul nu este de dat condiției umane, ci istoriei, teatrul se poate dori intrare în politică — instrument al unei politici — (și aceasta s-a petrecut uneori în ultimele decenii în Apus) sau dimpotrivă, ieşire din politic (salvgardare prin imaginar) — ca în Răsărit, tot în ultimele decenii.

Şi din acest punct de vedere, George Banu era indicat pentru a trata despre „incendiile“ teatrului contemporan. Experienţa sa din România se dublează cu o experienţă teatrală occidentală. George Banu este profesor la Institutul de Studii Teatrale de la Universitatea Paris III şi critic la revista *Art Press*, a mai publicat un alt studiu, despre Bertold Brecht (Premiul criticii în 1982), iar în clipa de faţă dirijează volumul al XIII-lea din *Căile creației teatrale*, volum consacrat lui Peter Brook. Criticul teatral este deci dublat de un estetician. Impresionismul inerent criticii dramatice se vede adîncit de aportul teoretic, în timp ce uscăciunea teoretică este corectată de febrilitatea și participarea omului de spectacol. Evident, George Banu nu este, de departe, singurul în peisajul parizian evoluînd pe cele două registre, în schimb, mai rari sunt cei ce-au participat direct la cele două situaţii de criză: din Răsărit și din Apus, și le pot intercepta dialogul. Desigur, dialogul a fost dus uneori chiar pe scenele Parisului, fie prin emisarii teatrului răsăritean (un Grotowski, imitat frenetic în Franţa, un Kantor, un Svoboda etc.), fie prin acei regizori ai „rătăcirii“ — pe care România i-a forţat la rătăcire — un Lucian Pintilie, un Andrei Şerban. Dar experiența totală a Răsăritului, în cadrul căreia teatrul a reprezentat, de-a lungul liberalizării, una din ieșirile privilegiate din dogmatismul realismului socialist, o salvare în și prin incendiul imaginarului, această experiență n-a fost probabil niciodată mai bine surprinsă și analizată ca în capitolul „La Răsărit, priviri reci, asupra unui teatru care se îndepărtează“. Nu numai acurateţea analizei, precizia diagnosticului, capacitatea de sinteză izbesc aici, dar și afectivitatea memoriei. Un martor, prin George Banu, descriind toate formele de nădejde iscate de teatru de-a lungul liberalizării în Răsărit și alungarea lor la ceasul reînghețului, își trasează (fără a spune niciodată *eu*, cu discreţia filigranei) şi propria-i biografie. S-ar putea ca incendiile trăite acolo să-i fi lăsat acest sentiment de urgenţă care, chiar trecut prin filtrul tuturor parizianismelor, îl face să asiste altfel la marile spectacole ale Apusului. Cum singur scrie, încă din primele pagini:

„Teatrul este în primejdie — sau, cel puţin, se trăieşte pe el însuşi ca atare. A trăi sentimentul crizei în teatru echivalează cu a fi mereu în căutarea unui răspuns, nu a unui răspuns ultim, superb, ci a unui răspuns smuls catastrofei, a unui răspuns de ultimă instanţă. E ca şi cum, în întuneric, ai căuta ieşirea de incendiu.“

Or, dacă la Gordon Craig — ca şi la Antonin Artaud — certitudinea crizei era inerentă felului însuşi de a concepe teatrul, s-ar putea ca, după ultimul război, marii creatori ai Occidentului să mimeze doar incendiile (de altfel spectaculare), iar cei ai Răsăritului să le trăiască, uneori chiar să piară *în* şi *prin* ele. La urma urmei, nu e lipsit de semnificaţie că ultimul gest teatral al unui Grotowski este renunţarea la teatru, în timp ce Peter Brook, punînd la îndoială şi încercare, în modul cel mai sistematic, temeliile teatrului occidental, să nu renunţe la spectacol, mulţumindu-se doar a-şi alege drept cadru teatrul cel mai năpăstuit şi înnegrit de vreme al Parisului: Les Bouffes du Nord. Peter Brook salvează teatrul de la ruină, limitînd această ruină la arhitectură. Un fel de *memento mori* ca fundal al celor mai pline de încredere şi vitalitate spectacole din ultimii ani. Ca să nu ne mai referim la Strehler, la care îndoiala — cînd şi cîtă a existat — n-a slujit decît pentru a arunca pulberea ei de aur peste cele mai luminos de perfecte regii ale vremii. E drept că de pe scena Apusului a dispărut *Living Theatre*, însă această dispariţie e legată de un cu totul alt fenomen: de gratuitatea unor baricade revoluţionare imaginare, neavînd în fond împotriva a ce fi ridicate şi sfîrşind prin a acoperi cu inutilitate spectacolul însuşi. *Living*-ul nu e singurul caz — deşi cel mai celebru. George Banu el însuşi analizează apariţia în Franţa, după mai ’68, a unei puzderii de grupuri încercînd să trăiască pe scenă o revoluţie ce nu se ivea în realitate, şi dispărînd unul după altul. Pe unele dintre ele, în ceea ce ne priveşte, nici nu le-am fi numit — nu fiindcă mimau doar situaţii revoluţionare ce nu le erau la îndemînă (unde dacă nu pe scenă este mimul la locul lui?), ci pentru că înlocuiau calitatea artistică prin avîntul militant. Şi nu putem vorbi despre teatru decît atunci cînd pe o scenă evenimentul e artistic. Restul, doctrină, militantism, bună-credinţă sau bunăvoinţă, nu aparţine decît sociologiei. Într-o astfel de sociologie, îngroşată în plus de parizianismul modei, ni se pare, de pildă, că se învîrte mai ales Antoine Vitez, datorînd reputaţia sa de regizor unor coterii — nu numai politice — și pretenţiei sale de a împăca estetismele declarate cu niște rămăşiţe de marxism salvate din naufragiul realismului socialist, al cărui apărător întîrziat se făcea, în *Enciclopedia Pleiadei* din 1965 consacrată Spectacolului. Cum din mulţimea spectacolelor lui Vitez, doar unul maximum două pot pretinde a aparţine artei, ni se pare un act de profilaxie estetică de a nu-l situa printre cei ce trăiesc „criza" teatrului contemporan și o ilustrează creator.

Dar am ajuns să discutăm unele opţiuni de detaliu ale lui George Banu înainte de a-i enunța metoda şi titlul cel puţin al marilor capitole din carte.

Metoda e, mai precis, un demers. Împotriva unei iluzorii totalităţi, George Banu alege fragmentul. Mai întîi, spre a se înscrie într-o tradiţie. Cu excepţia lui Stanislavski — ne amintește el — (dar cu Stanislavski se încheia, de fapt, secolul al XIX-lea), cărţile teoretice despre teatru sunt, mai toate, o culegere de texte, de întrevederi, de note. De la *Teatrul și dublul său* al lui Artaud la *Teatrul sărac* al lui Grotowski sau la *Spațiul gol* al lui Peter Brook, regăsim mereu, cum spune George Banu, „împletirea discursului despre teatru cu discursul asupra evenimentelor imediate, concrete. Ca și cum teatrul ar avea mereu nevoie de răspunsuri urgente." În al doilea rînd, criticul însuși trebuie să scrie în aceeași stare de tensiune. Textul scurt i se pare mai eficace decît dezvoltarea sistematică, deoarece „criticul ajunge astfel să scrie *despre* teatru, degajînd în același timp drumul spre ieşirile de incendiu". Textul despre teatru i se pare autorului a fi mai înrudit cu nuvela decît cu romanul. El trebuie să corespundă faptului că ieşirile de incendiu nu pot servi de mai multe ori, schimbîndu-şi locul cu fiecare nouă metamorfoză a artei, cu fiecare mare schimbare a societăţii, cu evoluţia biografiei celui care priveşte. Desigur, de la Nietzsche încoace, nu mai e nevoie să se facă elogiul fragmentului. E însă mai puţin curent într-o carte despre teatru, căreia îi conferă nu numai o certă febricitare, dar şi (paradoxal) unitatea ei.

Sub titlul *Utopie şi primejdie*, o primă parte este consacrată, în linii mari, confruntării şi uneori înfruntării teatrului cu istoria, în Apus ca şi în Răsărit. De altminteri, cum am mai spus, aici găsim capitolul despre teatrul din Răsărit care îşi află una din porţile de ieşire din realismul socialist prin ceea ce George Banu numeşte polifonismul ceh, monumentalul polonez şi stilizarea românească. Totul ar trebui citat, să ne mulţumim însă a aminti diagnosticul final asupra teatrului românesc. Spre deosebire de Polonia, unde memoria trecutului rămîne nepătată (să nu uităm că reprezentaţia lui Dejmek cu *Străbunii* lui Mickiewicz a făcut să explodeze situaţia în 1968), naţionalismul românesc, în afara pieselor unor Blaga şi Sorescu, ancorate în mit, se metamorfozează treptat într-o caricatură oficială sau, cum spune George Banu, în „camuflajul discursurilor megalomane ale puterii". Într-un astfel de context, Caragiale devine „adevăratul revelator al identităţii naţionale". „Un spectacol celebru al lui Lucian Pintilie, *D'ale carnavalului*, ne va oferi — afirmă George Banu — imaginea unei lumi funambuleşti pe care nici o valoare n-o satisface în întregime şi care nu poate apăra nici una. Tradiţia românească, într-un context politic pecetluit de fast şi iarmaroc, face din derîdere un mod de apărare tot atît de subversiv ca memoria poloneză ce duce spre rezistenţă." În lupta dintre David şi Goliath, desfăşurîndu-se între artiştii Răsăritului şi putere, George Banu face elogiul „şopîrlelor" introduse în text, „alunecări insesizabile, fugitive, între real şi operă, totdeauna înţelese de sală". Cele cîteva pagini consacrate „şopîrlelor" arată limpede de ce o astfel de carte nu putea fi scrisă decît de cineva trecut prin experienţa cotidiană a comunismului.

O a doua parte, consacrată costumului ca element al unei poetici şi locului teatral, este una dintre cele mai fertile în sugestii. O istorie a teatrului contemporan, şi nu numai un eseu, s-ar putea scrie urmărind mai întîi *fuga* spectacolului de pe scena *à l'italienne* în stradă, în ruine, în șoproane, în apartamente, și apoi revenirea pe vechea scenă, dar îngroșîndu-i trăsăturile (o a doua cortină în *Faustul* lui Gruber, spre a sublinia și mai mult despărțirea de public) sau făcînd din ea o amintire epurată a ruinei (teatrul parizian al lui Peter Brook).

A treia parte stăruie asupra influenței orientale din anii '60 la Grotowski, Living Theatre, Peter Brook, pe urmele unor Copeau, Meyerhold, Brecht (curios, George Banu nu-l numește pe Artaud). Influență ce nu dăinuie însă, deoarece, scrie autorul citîndu-l în treacăt și pe Cioran, „teatrul occidental, chiar atunci cînd asumă calea vacuității, nu se poate dezbăra de prestigiul personalității, de vocația libertății și de mobilitatea semnelor."

Ultima parte este dedicată lui Cehov, cu două capitole ce ne rețin mai ales atenția. Primul, al cărui titlu vorbește de la sine, „Pintilie și *Pescărușul* său proustian". Punînd ultima secțiune a actului IV la începutul spectacolului, și concentrîndu-se astfel pe amintirile cuplului Nina-Treplev, Pintilie transformă scena în memorie. Pornind de la această premisă, George Banu face una dintre cele mai incitante analize ale acestui spectacol ce a provocat scandal și aplauze la Paris, iar în Statele Unite aplauze și uimire — fără scandal.

Regia lui Strehler la *Livada cu vișini* îi inspiră lui George Banu poate cele mai pregnante dintre formulele sale. Și îndeosebi descrierea *albului* în concepția strehleriană: „Pentru Strehler, ca și pentru Cehov, albul este încărcat cu valori duble: primăvară/iarnă; flori de vișin/zăpadă; fragilitatea trecătoare a fericirii/stabilitatea unei inconștiențe funeste; scutec/giulgiu. În final, vișinii sunt tăiați, intrăm în iarnă. Scutecele nu mai sunt decît un giulgiu, albul florilor nu va mai întîlni niciodată albul zăpezii — dublul moare pentru a lăsa cîmpul liber unei puteri diferite, care nu va mai lua în seamă nici rîsul copiilor, nici șoaptele bătrînilor. Albul strehlerian este un înveliș moale ce vătuiește conflictele pînă la înăbușirea lor definitivă."

Sunt numai cîteva aspecte — sumar schițate — din aceste ieșiri de incendiu spre care ne îndreaptă George Banu. Textele asupra teatrului ce i-au plăcut mai mult —

ne avertiza el dintru început — sunt cele „care îi lasă pe filozofi nesatisfăcuţi deoarece se află prea aproape de realitate, şi pe artişti nemulţumiţi deoarece sunt tot atît de departe de practica lor. Texte pentru nimic, texte de supravieţuire“ — adăuga autorul. Or, poate că tocmai aici stă sunetul aparte al acestor pagini: în distanţa programată şi participarea asumată, în analiza devenind confesiune, în demersul precipitat spre ieşirea de incendiu ce se confundă aici cu una din căile regale ale teatrului. Nu e puţin lucru, o carte de supravieţuire.

21 iunie 1984

După succesul de prestigiu al colocviului de la Senat asupra Ialtei, tot Paul Goma a convocat pentru o altă dezbatere, *Pacifism sau voinţă de apărare,* cîteva dintre personalităţile de prim-plan ale Parisului. Fără a suferi de complexele provinciale de „superioritate“, nu ne putem totuşi împiedica să ne bucurăm că un român a fost ales să conducă departamentul Europa din cadrul Internaţionalei Rezistenţei, şi că din iniţiativa lui au loc astfel de colocvii de înaltă ţinută.

Invitaţii (nu-i vom mai enumera) fac cu toţii parte din elita care, începînd din 1970 şi ceva, a decis să repună în chestiune mitologiile nu doar ale comunismului, dar şi ale acelei gîndiri de stînga infeudate schemelor marxiste.

Cea mai mare parte a discuţiilor s-a dus în jurul recentei cărţi a lui André Glucksmann, *La force du vertige*, răspuns polemic la tezele pacifiştilor germani, o aripă a lor fiind reprezentată în sala Senatului de scriitorul Jürgen Fuchs. Înainte de a trece în Apus, Fuchs militase pentru pacifism şi în Germania de Răsărit, fiind şi închis pentru luările sale de poziţie. Occidentul poate să dezarmeze — afirmă el în substanţă —, pacifiştii din Est ne vor feri de orice primejdie de război dacă vor fi ajutaţi de pacifiştii din Germania de Apus. André Glucksmann îi va nega dreptul de a vorbi în numele tuturor disidenţilor din Est, cînd în fond nu se referă decît la Germania de Răsărit.

Dacă tentaţia neutralizării şi finalizării există de cele două părţi ale zidului Berlinului, pentru restul Europei de Răsărit — aşa cum va insista şi Jacques Rupnik — disidenţii cer, dimpotrivă, Occidentului să rămînă puternic şi să nu dezarmeze unilateral. Aprobînd instalarea rachetelor Pershing spre a se face faţă împlîntării de rachete sovietice SS 20 în Europa de Est, André Glucksmann e departe de a fi un izolat. Jean-Marie Soutou, fost ambasador al Franţei la Moscova, participînd în această calitate la negocieri asupra limitării armelor nucleare cu sovieticii, dă tonalitatea dezbaterii amintind cele scrise de Karl Jaspers:

„Nu există pace adevărată fără libertate. Două sunt problemele dominante ale vremii noastre: bomba atomică și dominaţia totalitară. Prima îţi ia viaţa, a doua, demnitatea ce dă sens acestei vieţi."

Iar André Glucksmann poate completa:

„Prefer să risc a muri, împreună cu copilul meu, într-un Apocalips nuclear, decît să rămîn fără apărare în faţa Gulagului."

Adevărata dezarmare — lansează tot André Glucksmann — ar consta în retragerea trupelor sovietice din Europa.

„Dacă doriţi pacea în Europa, reclamaţi retragerea trupelor sovietice. Deoarece, deocamdată, ceea ce ameninţă libertăţile noastre nu sunt rachetele sovietice sau americane, sunt soldaţii și tancurile sovietice."

Ne-am oprit la aceste segmente din discuţii deoarece ele reflectă o evoluţie semnificativă a mentalităţii occidentale. Prin anii '50, cînd sovieticii lansaseră marea lor campanie pentru pace, chiar printre cei ce rezistau la cîntecul de sirenă de la Moscova nimeni nu se încumeta să pună în discuție împărţirea în două a Europei.

Acum, „noii filozofi" — şi nu numai ei — au învăţat, cum va spune Glucksmann, lecţia disidenţilor: că pacea nu poate fi despărţită de libertate. Libertatea pentru toţi, nu doar pentru occidentali.

Pierre Hassner, de la Fundaţia Naţională Franceză de Ştiinţe Politice (acest discipol al lui Raymond Aron este de origine română), stăruie la rîndul lui:

„Nu trebuie să cădem în marea ispită în faţa căreia au cedat, de pildă, în Germania, Egon Bahr şi Willy Brandt, atunci cînd au declarat că primul din drepturile omului este dreptul la supravieţuire şi că, în consecinţă, principiul păcii trebuie să aibă, azi, prioritate. Dacă trăim doar pentru a supravieţui, pierdem raţiunea însăşi de a mai exista. Pe termen lung, singurele garanţii ale unei păci adevărate sunt apărarea drepturilor omului şi progresul libertăţii. A încuraja o evoluţie paşnică spre libertate în Răsărit înseamnă, în fond, a lupta pentru pace."

La colocviul de la Senat s-a exprimat deschis tendinţa de a lega ideea de pace de aceea a libertăţii pentru o Europă unică şi indivizibilă.

Dacă — așa cum au subliniat-o toţi participanţii — războiul azi e în primul rînd ideologic, atunci o astfel de luare de poziţie reprezintă un prim pas spre ieşirea din „mitul Ialta".

22 iunie 1984

Ne asociem omagiului adus în presa literară lui Lucian Raicu la împlinirea a 50 de ani. Nu reuşim însă a ne ascunde o nedumerire. „Ești tînăr atîta vreme cît admiri" — îl cita Lucian Raicu pe Lucian Blaga în cartea sa *Reflecţii asupra spiritului creator.* Or, dacă Lucian Blaga are dreptate, atunci Lucian Raicu, departe de a fi atins o vîrstă rotundă a maturităţii, cu posibilele ei blazări, şi-a păstrat intactă tinereţea, adică inepuizabila rezervă a admiraţiei. „Calea de acces" a lui Lucian Raicu spre literatura celorlalţi nu este acoperită însă doar de pulberea fecundă a admiraţiei. Alte două citate alese de critic, în aceeaşi carte, ne pot lămuri asupra direcţiei şi sensului acestui drum spre operă. Primul, din Roland Barthes: „A citi înseamnă a *dori* opera." Pe lîngă admiraţie, deci, dorinţa, iubirea. Lucian

Raicu comenta astfel citatul din Barthes: „Ce poate rezulta din proiectarea dorinţei asupra textului literar, decît un alt text profund marcat de originile sale, un text deopotrivă pasiv şi activ, posedat de operă, dar şi posedant; în sfîrşit, ceva la fel de «viu» ca şi opera pe care o doreşte, în care pătrunde. Relaţia lectură-text, critică-literatură este una de ordin vital, între două realităţi, reprezentînd deopotrivă «ceea ce e viu».“

În sfîrşit, al treilea citat, de data aceasta din Pârvan: „Putinţa de a trăi noi înşine în sufletul altuia e singura valoare cu adevărat omenească.“ Formulă ce se aplică de minune lecturii „participative“ practicate de Lucian Raicu, dar pe care criticul o înţelege şi altfel atunci cînd scrie, comentînd-o:

„Cum se poate face «critică literară» cînd există moarte, cînd există problemele ultime? Întrebarea aceasta şi-o punea un scriitor al timpurilor noastre. Există, totuşi, un mod de a face critică... Fără a te sustrage *problemelor ultime.*“

Nu ştim dacă aceste calităţi primordiale ale demersului critic la Lucian Raicu, şi anume admiraţia, iubirea, participarea şi implicarea în mereu deschisa întrebare asupra sensurilor ultime, îi pot închide critica într-o definiţie sau alta. S-a spus — şi pe drept cuvînt — că Lucian Raicu ne propune o critică „existenţialistă“. S-a afirmat — şi nu inexact — că, mai ales în „Calea de acces“, lectura sa duce spre o psihologie a profunzimilor. Au dreptate şi Eugen Simion — care avansează prima ipoteză — şi Nicolae Manolescu — analizînd-o pe a doua. Nu e mai puţin adevărat că lectura, mereu deschisă spre propriile ei surprize, sfidează la Lucian Raicu catalogările oricît de largi, de generoase ar fi. După cum respinge — cu atît mai mult — orice metodă critică. Chiar dacă Lucian Raicu este la curent cu toate metodele noii critici. El însuşi scria, tot în *Reflecţii asupra spiritului creator:*

„Dincolo de metode, care sunt bune toate, reuşita demersului critic şi *măsura* mai mare sau mai mică a acesteia depind *în întregime* de bogăţia, întinderea şi profunzimea experienţei intime, morale şi spirituale a celui care îl practică.“ Fără o astfel de experienţă, tot atît de complexă ca şi opera spre care se îndreaptă, criticul ce s-ar bizui numai pe „metodă“ şi-ar dezvălui, afirmă Lucian Raicu, „orgolii de ordinator“, fără a putea ajunge la perfecţiunea electronică a acestuia. Or, aşa cum spunea iniţiatorul cibeneticii, Norbert Wiener, citat de Lucian Raicu, creierul are asupra ordinatorului avantajul de a putea „mînui idei vagi, insuficient definite“. Singurele în stare să înfrunte complexitatea, ea însăşi „nedefinită, contradictorie a operei“.

Suspectarea noilor metodologii îşi mai are izvorul şi în certitudinea că graniţele dintre critică în special şi creaţie în general sunt departe de a fi atît de bine trasate pe cît s-a crezut — şi uneori se mai crede încă. Dimpotrivă, pentru Lucian Raicu, aceste graniţe tind din ce în ce mai mult să se şteargă, să-şi piardă opacităţile şi raţiunea de a fi.

„Aceasta e poate schimbarea cea mai importantă şi cea care a determinat desele referinţe la un *secol al criticii*, anularea graniţelor dintre critică şi creaţie, pe de o parte, dintre critică şi meditaţia asupra condiţiei umane în generalitatea ei, pe de altă parte; tentativa orgolioasă de a limita critica la o retorică, la studiul formelor, şi aşa mai departe, se opune sensului acestei metamorfoze care situează critica literaturii în centrul unei filozofii a omului. [...] Cultul metodologiilor, specializările, excesiva tehnicizare, instituirea unui limbaj autonom, a unei «terminologii» de audienţă voit redusă etc. înseamnă tot atîtea moduri de a rezista valului dominant, de a întîrzia *umanizarea* completă a criticii, inclusiv a limbajelor ei.“

Umanizată, participativă, admirativă, iubind şi dorind textul studiat, critica la Lucian Raicu este inevitabil şi confesivă, operele citite şi comentate constituindu-i adevărata biografie. El însuşi, într-un interviu recent în *Flacăra*, încercînd să surprindă cea mai lesnicioasă cale de acces spre propriul suflet, trimite la capitolul despre Tolstoi din recenta sa carte purtînd drept titlu tocmai „Calea de acces“. „În capitolul amintit — spune Lucian

Raicu — este chiar vocea mea vorbind despre ce este mai important, adică despre Tolstoi, vocea simplă, fără biciuiri exterioare, oricît de puternice.“

Vocea lui, într-adevăr, însă nu chiar atît de *simplă*. Puțin mai departe, Lucian Raicu adăuga: „Calea de acces este cea... pe care nu se află *nimic*, nici o idee primită, nici o prejudecată, nici o povară purtată inutil de colo pînă colo. Cale de acces înseamnă: nimic în cale. Drum liber, cît vezi cu ochiul.“

Or, o astfel de „măturare“ a spațiului literar înainte de actul lecturii nu e „simplă“ deloc, şi mai ales nu lesnicioasă. Clișeele interpretative curente dispărînd cu totul, privirea criticului nu e „simplă“, ci „nouă“. Nici o dorinţă de originalitate în demersul criticului, ci dimpotrivă, o certă umilitate în participare, o dibuire modestă, treaptă cu treaptă, uimire cu uimire, întrebare cu întrebare, o întîlnire ne-mediată cu opera dar neîncercînd să-i forţeze zgomotos secretele, să-i fractureze porţile, să se instaleze dominator pe tărîmurile ei. Totuși, din această explorare pe nişte terenuri încă virgine, unde nu şi-a împlîntat nici un drapel posesiv, criticul se întoarce victorios, parcă în ciuda intenţiilor sale, cu atît mai victorios cu cît pare mai puţin conștient de a fi. După lectura lui Lucian Raicu, autorul pe care l-a însoţit, susţinîndu-i uneori mersul șovăielnic, alteori lăsîndu-ne susţinut de el, intervenind şi apoi imediat retrăgîndu-se, dublînd monologul textului printr-o voce secundă ce-l incită spre coborîri din ce în ce mai confesive, ne apare altul, uneori chiar radical diferit de cel cunoscut mai înainte. Și poate tocmai din această pricină domeniul unde demersul critic al lui Lucian Raicu se dovedește cel mai rodnic este al marilor clasici, cei sosiţi pînă la noi acoperiţi de risipa comentariilor critice. Lucian Raicu nu adaugă o nouă interpretare, un nou veşmînt peste această acumulare. Cu acea sfială temerară ce-l caracterizează, el smulge una după alta măştile, pînă cînd ajunge la ceea ce i se pare a fi faţa adevărată. De fiecare dată, o nouă, necunoscută Americă se desenează din aceste teritorii ale textului, ce nu sunt cucerite de armatele certitudinii, de trîmbițele orgoliului, de nici un sentiment de originalitate afișată. E ca și cum criticul n-ar face altceva decît să ne propună să rătăcim împreună prin această geografie mișcătoare unde ne-a pregătit popasurile și merindele, păstrînd pentru el efortul, setea și foamea. Lectura e o aventură ale cărei riscuri le înfruntă singur, nouă ne este rezervată doar perspectiva astfel degajată de camuflajele locului comun și de hățișul ideilor preconcepute.

Aceleași calități ni se par mai puțin prielnice atunci cînd criticul comentează talente ce nu s-au împlîntat încă pe harta literară: nu numai că privirea *nouă* asupra unui peisaj și el *nou* nu poate produce același efect de surpriză fecundă; dar, pentru a alege grîul de eventuala neghină, întîmpinarea călduroasă se cere dublată de alte arme decît cele ale lui Lucian Raicu, mai tăioase, destul de agresive pentru a bara calea de acces spre literatură unora sau a îngreuna-o altora. Ceea ce nu înseamnă că Lucian Raicu a „lansat“ în literatură talente cu totul neverificate, ci doar că i se întîmplă să vorbească despre prezențe mai șterse cu aceeași admirație ca despre cele majore.

E însă destul loc în critică pentru toate gesturile: și de primire entuziastă, și de refuz. Și nu de critici duce lipsă literatura noastră. Să nu cerem deci de la unii ceea ce pot da ceilalți, iar la Lucian Raicu să nu ne aștptăm la replica tăioasă, polemică, la biciul din templu. Referința biblică nu e doar o figură de stil. Pentru Lucian Raicu, religia există: este aceea a literaturii. El însuși ne atrăgea atenția că titlul ultimului capitol al cărții sale despre Gogol, „Religia artei“, nu are numai un sens figurat.

„Dacă undeva mistica dăruirii și mistica pur și simplu au un sens — scria el —, îl au cu siguranță în spațiul creației, al actului creator; act de muncă, dar de muncă realizată într-un climat asemănător celui al «rugăciunii», al abandonului, al totalei uitări de sine, al sacrei așteptări, al sacrei *atenții.*“

Amintind cum Pliniu cel Tînăr citea „în mare tihnă“ din Tit Liviu în timp ce Vezuviul era în plină erupţie, Lucian Raicu scrie:

„Fără această capacitate (vinovată, desigur) a tihnei literare, nu s-ar fi scris ce s-a scris şi omul însuşi n-ar fi ajuns să fie ceea ce este, chiar în clipele cele mai amare, mai lucide, mai neliterare, trebuie să o recunoaştem — să fie ceea ce este — capabil în nebunia, laşitatea şi măreţia sa, să pună cuvîntul mai sus decît puterea Vezuviului.“

Există însă împotriva Cuvîntului ameninţări mai insidioase decît lava vulcanilor. În încheierea interviului amintit, Lucian Raicu recheamă paznicii-înaintaşi întru o astfel de tihnă — primejduită — a literaturii.

„Optimismul nostru trebuie să fie însă la fel ca cel al lui Maiorescu, *birui-va gîndul,* cum spunea înţelepciunea cronicarului şi inscripţia criticului deasupra uşii bibliotecii. Altfel la ce-am mai trăi?“

Un astfel de optimism (oricît a fost negat de fapte) trebuie într-adevăr să rămînă consubstanţial nu numai lui Lucian Raicu, dar şi literaturii române pe care scrisul său — cine n-o ştie? — o serveşte exemplar.

29 iunie 1984

În lucrarea sa *Lumea concentraţionară şi literatura sovietică,* Michel Heller vede adevăratul act de naştere al realismului socialist, înainte chiar ca această denumire să existe, în scrierile lui Gorki asupra lagărelor de concentrare sovietice. Deoarece Gorki pune bazele literaturii concentraţionare, mai întîi în textul său asupra insulei Solovki, apoi (antrenînd după sine o brigadă de 35 de scriitori) prin apologia Belomorkanalului (între Marea Baltică şi Marea Albă). Alăturîndu-se călăului împotriva sclavului, el pune capăt literaturii ruse de pînă atunci. Comentînd pe Rozanov, Michel Heller constată că, dacă mai înainte literatura rusă fusese de partea omului biciuit, ea se strămută, o dată cu această slăvire a călăului, de partea celui ce biciuieşte. Metamorfoza pune de fapt capăt nu numai unei atitudini etice în literatură, ci literaturii pur şi simplu. Şi e simptomatic că literatura rusă n-a putut renaşte înainte ca alt scriitor să restabilească adevărul, mila şi realitatea tot într-un lagăr: Soljeniţîn a reaşezat literatura alături de cel biciuit omenindu-l pe Ivan Denisovici.

Aşa s-au întîmplat lucrurile nu numai în Rusia. Există o literatură „demnă“ de acest nume care să se pună în slujba biciuitorului şi să-l încînte, cîntînd fiecare lovitură ce însîngerează spatele celui biciuit? În orice caz, nu literatura română. Pînă şi atunci cînd a urmat silnic modelul sovietic, a şovăit îndelung înainte de a face pasul în propriul ei neant glorificînd munca forţată. E totuşi semnificativ că în plin stalinism chiar scriitorii intraţi cu simbria dezonoarei în slujba exigentului stăpîn n-au constituit o brigadă ca aceea patronată de Gorki pentru a preamări cea mai mare dintre insulele arhipelagului M.A.I.: Canalul Dunăre – Marea Neagră. Doi scriitori mai ales au trecut de acest prag al propriei lor anulări: Petru Dumitriu (de atunci, carte de carte, ispăşeşte mereu păcatul, neajungînd să şi-l ierte) şi Virgil Teodorescu pe care această pată de sînge — nu numai intelectuală — nu pare a-l stingheri nici o clipă. Dimpotrivă, e gata să recidiveze zglobiu, şi o şi face pentru inaugurarea Canalului, pe prima pagină a *României literare* (31 mai '84), deoarece — ne înştiinţează el — apa curgătoare e un nou Anteu şi — cităm — „e musai să-i găteşti solide perne“. Un vers şi e de ajuns pentru a măsura pînă unde coboară o poezie ce a semnat pactul statornic cu „biciuitorii“. Surpriza nu vine însă din partea unui Virgil Teodorescu (de la el nu ne putem aştepta la altceva), ci din intrarea în corul preamăritorilor a altor scriitori, unii neînfeudaţi pînă acum minciunii şi a căror obedienţă nu mai are, dacă nu scuza, cel puţin explicaţia revolverului în coastă de pe vremea stalinismului.

Scuza invocată, probabil, interior de cîţiva dintre aceştia stă în faptul că, în a doua perioadă, la Canal n-ar mai fi fost muncă forţată. Nu este cu totul adevărat. Canalul — cine nu ştie? — a cunoscut două perioade. Prima între 1949 şi 1953, cînd a fost primul lagăr de concentrare al ţării şi era numit de toată lumea Canalul

Morţii. După estimaţii „optimiste“, ar fi pierit la Canal circa 50 000 de deţinuţi. Supravieţuitorii ajunşi în Occident cred că cifra aceasta e mult sub adevăr. În memoriile sale din închisori, Constantin Cesianu* spune că, de pildă, la Peninsula, unde el a lucrat şase luni la coşciuge, în iarna ’52–’53, dintr-o brigadă specială de 2 500 de oameni, ritmul de morţi era de 15 pînă la 30 pe zi. Cum nu ştim dacă mai există arhive, şi dacă da, cînd vor putea să apară la lumina istoriei, nu aici, nici acum, vom putea discuta cîte zerouri sunt de adăugat acestui bilanţ aproximativ. Sigur e că pe osemintele unui număr impresionant de deţinuţi politici au fost puse fundamentele Canalului, devenit azi acea „magistrală albastră“ prin care România înfruntă, în coloanele ziarelor şi în discursurile oficiale, nici mai mult nici mai puţin decît mileniile. Nu ştim cîte vase își vor vedea astfel scurtat drumul spre mare, dar, pentru orice român nelovit de amnezie, „magistrala“ nu e albastră, ci roşie. Roşu nu de la steagul partidului, ci de la sîngele celor omorîţi acolo.

A doua perioadă a Canalului, ce s-a deschis în 1976–1977, n-a fost, e drept, doar concentraţionară. Dar a fost *și concentraționară*. În afara tineretului în muncă „voluntară obligatorie“ din batalioanele de muncă ale armatei (în care au fost trimişi automat cei consideraţi nesiguri din punct de vedere politic), și a unor muncitori liberi, deţinuţi politici au fost şi ei îndreptaţi spre Canal. Rapoartele lui Amnesty International din 1978 încoace, ca și documentele Ligii pentru Apărarea Drepturilor Omului din România cu sediul la Paris, evidenţiind caracterul militarizat și semiconcentraţionar al Canalului, semnalează printre deţinuţii politici mai mulţi dintre minerii răzvrătiți de pe Valea Jiului, ca și numeroşi frontierişti. Nu trebuie, în plus, să uităm că această a doua perioadă a corespuns cu legea împotriva parazitismului din 1976, parazit, într-un regim ce nu recunoaşte şomajul pe care singur îl provoacă, putînd deveni oricine arată veleităţi de nonconformism.

---

* Sub titlul *Salvat din infern*, cartea lui Constantin Cesianu a sfîrşit prin a fi publicată în ţară (Humanitas, 1992).

De prima perioadă a Canalului nu ne despart decît 30 de ani. Nimeni n-are deci în România scuza de a nu şti, atunci cînd aplaudă, ce aplaudă.

Şi, bineînţeles, în primul rînd nu Geo Bogza. Mirarea ni s-a transformat în înmărmurire văzînd că, în tableta sa din *România literară*, a ţinut — de ce, dar de ce? — să se asocieze, fie și indirect, delirului orientat. Tableta se intitulează *Dobrogea*. Falezele roşietice ale Dobrogei le vede, la sfîrşitul celui de-al doilea război mondial, desfigurate de cazematele nemţeşti. Singura injurie pe care au avut-o de suportat de la istoria contemporană. Fiindcă acum, ne spune Geo Bogza, „după ce sub ochii noştri cunoscuse an de an transformări de necrezut, Dobrogea mai face un pas înainte. *În multe privințe, ea este cea dintîi*" (s.n.). Cea dintîi în ce? În numărul de morţi pe metru pătrat de Canal? Sau, cu ochii fixaţi pe cazematele nemţeşti — unde n-a murit nici un român —, Geo Bogza a devenit brusc orb pentru ai săi? Din partea scriitorului obţinîndu-şi de-a lungul ultimilor ani — pe drept, pe nedrept — o faimă de intransigenţă morală, această cădere de pe înaltele faleze spre zona aplauzelor ce gîdilă urechile celor puternici, această palmă de o frază pe obrazul marii suferinţe colective e atît de incredibilă (ce-i mai poate aduce?), încît mărturisim c-a trebuit să-i recitim de mai multe ori semnătura înainte de a admite inadmisibilul.

E cea mai mare dintre mirări. Nu e singura. Sorin Titel — ce şi-a clădit o operă (pe care n-am încetat a o admira) la adăpost de conformismele zilei şi ale cenzurii — se entuziasmează şi el într-un articol, tot în *România literară*. Articolul e intitulat pur și simplu „O victorie a muncii". Și scrie: „El [Canalul] se ridică aşadar în faţa privirilor noastre ca un autentic simbol al muncii." Lipseşte, evident, un epitet care ar fi restabilit fraza în adevărul ei: forţată. „Un autentic simbol al muncii *forțate*" (s.n.). Asupra acestei cedări — o enigmă dureroasă — n-am vrea să mai insistăm.

În ce-l priveşte pe Petre Sălcudeanu, dacă n-am fi citit *Biblioteca din Alexandria*, ne-am fi pus mai puţine întrebări. El, cel puţin, avea un trecut realist-socialist. În sanatoriul remuşcărilor din *Biblioteca* sa alexandrină, părea a se fi îndreptat spre vindecare. Recidiva de azi e cu atît mai tristă. E drept că articolul său din *Contemporanul* (1 iunie '84) ne anunţă că, la inaugurarea Canalului, a rîs dar a şi plîns. Dar cum plînsul îi e provocat de amintirea războiului (?) şi nu de aceea a morţilor *de la* şi *pentru* Canal, totul se poate rezolva lesne în delirul final şi curtean despre „un vis împlinit“ de Nicolae Ceauşescu. Astfel se încheie „visul“ nostru dibuind nonconformisme mai curînd imaginare la un scriitor „conform“ educaţiei de partid.

Surprize — încă neverificate pe texte — şi cu unii dintre colaboratorii unui volum colectiv, *Simbolurile Magistralei Albastre*, publicat recent şi despre care au şi apărut articole. Printre ei, nu ne mirăm de Adrian Păunescu rimînd „jale“ cu „clipe cruciale“ (la el clipele sunt mereu „cruciale“, iar jalea e totdeauna a celorlalţi). Regretabilă, o dată mai mult, prezenţa — orice fel de proze ar semna — a unor D. R. Popescu şi George Bălăiţă, sau aceea a lui Fănuş Neagu ce-şi văzuse ciopîrţit de cenzură *Îngerul a strigat* tocmai din pricina unor scene ce se petreceau la...Canal.

Alţi diverşi semnatari obişnuiţi să răspundă la comenzi (unii dintre ei, chiar să le devanseze), Corneliu Leu, Traian Iancu, Ion Nicolescu, Toma George Maiorescu, Traian Coşovei, Nicolae Ţic, Platon Pardău, Alexandru Balaci etc., etc., aparţin de mult acestui regn al larmei orientate.

Mai anormal, mai prost prevestitor, articolul foarte chinuit al lui George Cuşnarencu în *Luceafărul* (26 mai '84). Din acest articol, intitulat „Tinereţea ca o insignă“, nu ajungi să înţelegi cine e tînăr sau cine nu, dar devălmăşia generaţiilor tot spre Canal, numit aproape de final, se îndreaptă. Comentînd nu de mult volumul de debut al lui George Cuşnarencu, ni se părea că acest tînăr scriitor se va împlini alegînd între atît de variatele ipostaze ale prozelor sale. Acum ne dăm seama că alegerea e şi mai urgentă pe alt plan. Dacă ia drumul „magistralei albastre“, n-ar fi imposibil să-şi piardă multe

43351

din textele-bagaje pe apele Dunării. Nu numai pentru insigna tinereţii trebuie să plăteşti, dar şi pentru cea a demnităţii cuvîntului. Mai ales pentru ea, ce nu se dobîndeşte numai cu talent.

Răscumpărările pentru atîta desfrîu festiv există, evident. Mai întîi că uimirile — deşi unele foarte mari — nu sunt pînă în prezent chiar atît de numeroase. Apoi, în afară chiar de cuviincioasele tăceri, au existat două voci ce au restabilit adevărul. Una din interior: Dorin Tudoran a dat un interviu unui gazetar al postului de radio „Suisse Romande“. A doua, din exterior: Paul Goma, tot la acelaşi post de radio, a amintit ce a însemnat în realitate Canalul Dunăre – Marea Neagră pentru români. Ceea ce pentru evrei a fost Auschwitz-ul, sau pentru ruşi Vorkuta. De aici pînă la „magistrala albastră“ e cale lungă. Exact drumul ce desparte adevărul de minciună. De aceea nu trebuie uitat că slăvirea de către scriitori a muncii forţate a corespuns inventării realismului socialist. Adică, ieşirii scriitorilor din orice fel de literatură. Presupuneam că nu unor scriitori români e nevoie să li se amintească astfel de evidenţe. Ne înşelam.

14 septembrie 1984

Cu *Dimineaţă pierdută* de Gabriela Adameşteanu, neavînd prilejul să citesc prozele anterioare, mă aflu deodată în faţa unui roman de deplină maturitate, situînd-o pe autoare nu numai printre cei mai mari romancieri contemporani, dar şi printre cei mai buni din întreaga noastră literatură. În faţa unei astfel de revelaţii încerc să drămuiesc epitetele, altfel aş risca o cronică doar în semne de exclamaţie. Să la drămuiesc şi să explic impresia de stare de excepţie pe care atît de rar am întîlnit-o.

În primul rînd, *Dimineaţă pierdută* este un roman cu adevărat modern, dar în care tehnicile întrebuinţate — şi îndeosebi alternarea monologului interior cu dialogul — sunt atît de bine stăpînite, ţinute în frîu, justificate, chemate de structura romanului şi de cerinţele personajelor,

BIBLIOTECA PUBLICA
„ST. O. IOSIF"
Str. Popa Tatu nr. 73
— BUCUREŞTI —

încît devin invizibile. Sunt *remarcabile*, dar la limită pot să nici nu fie *remarcate*. În ciuda perspectivei ce se schimbă cu fiecare dintre personajele cărora li se dă cuvîntul în deplină libertate, fără cenzura auctorială, caleidoscopul acesta mişcător se adună în final într-o perspectivă atît de unitară, încît *Dimineață pierdută* poate fi citit dintr-o singură respiraţie, ca un roman tradiţional, şi numai după aceea să-ţi dai seama prin ce strategii narative a fost obţinută curgerea, cît de savant fărîmiţat este acest discurs ce ţi-a părut linear. *Dimineață pierdută* este într-adevăr un roman generos cu cititorul: îl implică direct, lăsîndu-l în principiu să-și aleagă perspectiva din care-l va citi — după cum o va prefera pe aceea a unui personaj sau a altuia —, dar nu-l derutează nici o clipă, viziunea de ansamblu nefiind în fond relativizată, ci adăugită şi completată de cele ale diferiţilor protagonişti.

De la primele pagini, de la primele rînduri, ştii, simţi că povestirea personajelor devine a ta, că nu vei mai ieşi din ea pînă în final şi că de abia după o astfel de primă lectură, mereu participativă, îţi vei oferi luxul de a remarca şi analiza prin ce procedee ţi s-a pregătit o asemenea capcană. Procedeele (termenul e de altminteri neîncăpător) din moment ce nu le simţi, înseamnă că harul — inexplicabilul har —, acela prin care biografia ta de cititor se împleteşte cu aceea a unor personaje mai reale decît cele întîlnite în viaţă, învăluie totul. Dintre cititorii Gabrielei Adameşteanu cine va putea să pretindă de acum înainte că n-a cunoscut-o personal pe memorabila Madam Delcă, zisă și Coana Vica, inimitabila mahalagioaică peste care a căzut istoria şi, într-un fel, rolul de martor al unui sfîrșit de veac în Bucureşti, sau pe supravieţuitoarea marii burghezii de ieri, Ivona, trăind destrămarea propriei familii pînă la capăt, sau că n-a avut drept părinte ori bunic pe profesorul Mironescu punîndu-şi încă de prin 1916, asupra firii românului şi soartei României, întrebări mai actuale azi ca oricînd?

O a doua caracteristică a *Dimineții pierdute:* în ciuda faptului că nu e în nici un fel vorba de un roman politic, veracitatea tuturor detaliilor, cît şi libertatea inimitabilă a tonului fac din el unul din romanele cele mai adevărate din cîte ne-a fost dat să citim. Prin el (aşa cum autoarea reconstituie atmosfera din preajma şi din primele zile ale războiului din 1916), urmaşii noştri vor putea reconstitui probabil, fără prea mari riscuri de a se înşela, atmosfera din Bucureştiul sfîrşitului nostru de veac.

Într-o foarte inspirată cronică despre *Dimineață pierdută*, Nicolae Manolescu vorbea despre un roman al *femeilor*, substanţa lui stînd în clevetirile şi bîrfelile lor. Şi bineînţeles că e aşa, prima şi ultima parte a cărţii fiind constituite din monologul şi dialogurile Coanei Vica, pornită la vizite prin Bucureşti, dar nu atît ca să trăncănească, ci şi pentru a adăuga pensiei ei de 650 de lei, din care trebuie să trăiască şi ea şi omul ei, plus, cum singură spune, „şi chiria, şi lumina şi televizoru'", cei vreo 50 de lei pe care i i-a lăsat cu limbă de moarte o boieroaică la care a fost croitoreasă. Banii aceştia i-i dă lunar fiica boieroaicei, Ivona Scarlat, ea însăşi pensionară. Dar romanul nu e numai al femeilor şi al bîrfelor (de altminteri, de clevetit cu adevărat, un singur personaj cleveteşte în acest roman, Ortansa Cristide). Vica şi Ivona îşi spun în două registre diferite, corespunzînd la două pături sociale deosebite, păsurile de bătrîni, reamintindu-şi — ca orice bătrîn — obsesiv, trecutul. *Dimineață pierdută* e, poate, în primul rînd un roman al *bătrîneții*, bătrîneţea personajelor, bătrîneţea timpului, destrămarea, mucegăiala lui.

Şi, dintr-o dată, din acest timp la pensie, din acest timp bolnav, fără viitor, irupe miraculos un trecut scăldat într-o lumină neaşteptată. Ivona îi arată Coanei Vica o fotografie de familie luată într-o zi de vară prin preajma primului război mondial, şi fotografia acaparează romanul, îi transformă sensul. Nimeni nu explică fotografia, ea se explică pe sine, animîndu-se. Fiecare dintre membrii familiei Mironescu — ca şi unul dintre invitaţi — privesc aceeaşi grădină cu priviri diferite, după cum diferit va fi comentariul fiecăruia asupra celor petrecute în grădină (un început de infidelitate a soţiei). Drama pluteşte în aer dar nu izbucneşte, totul se petrece civilizat cu cîteva ore înainte de o sindrofie şi cu cîteva zile înainte de intrarea României în război. Şi, în ciuda acestor drame suprapuse, pluteşte peste acest salon şi peste această grădină, ca o fericire cu atît mai ciudată cu cît ştim — noi, cititorii de acum — că era menită propriei ei pierzanii. Celelalte două părţi ale romanului (prima şi ultima) ne vor oferi etapele decăderii acestei familii cu lotul ei de deţinuţi sub comunism, de fugiţi peste hotare, de declasaţi, de persecutaţi. Deocamdată însă suntem în 1916 şi, în timp ce profesorul Mironescu deplînge firea uşuratică a românului sau dramele pe care istoria le tot varsă asupra lui, fericirea ne face parcă semne din toate colţurile salonului, din perdelele grele ce opresc soarele dogoritor să intre în casă, din conversaţiile şi tăcerile celor prezenţi. Un farmec straniu, ca acela resimţit la ultimul film al lui Bergman, *Fanny şi Alexandru*, cînd naratorul îşi aminteşte Crăciunul copilăriei sale. Dar aici nu copilul, Ivona, este narator, fiecare, rînd pe rînd, îşi spune aprehensiunile, grijile, spaimele şi numai noi, cititorii, suntem fericiţi pentru ei, deoarece ştim că nu aceasta este adevărata încercare ce-i va aştepta mai tîrziu, mult mai tîrziu, şi că, pe plan general, acest prim război, cu toate pierderile lui, va duce spre o Românie întregită şi liberă, iar numai după al doilea va începe marea destrămare.

Dacă *Dimineaţă pierdută* este un fel de „Război fără pace“ al românilor, singura parte care aduce cu adevărat a ceea ce ar trebui să fie pacea se împleteşte, paradoxal, cu primele zile ale războiului din 1916. Totuşi, încă de pe atunci, profesorul Mironescu, ros deja de boală şi de presimţiri — ce vor aştepta de fapt al doilea război pentru a se împlini — îşi pune asupra firii noastre cea de toate zilele întrebări tulburătoare.

„Rîsete, constată profesorul Mironescu, rîsete, acea sănătoasă poftă de rîs naţională pe care am observat-o de-a lungul vieţii că întovărăşeşte dezastrele — şi focul, şi cutremurul, şi războiul, şi holera şi destrămarea ţării...“

Nu atît de sănătoasă de altminteri — deşi vitală — această poftă de rîs, observă tot profesorul Mironescu:

„Unii susţin că astfel am rezistat, eu mă întreb însă dacă nu cumva din ea ne vine pieirea noastră..."

Şi, insistînd, adaugă la această trăsătură naţională a zeflemelii şi alte cîteva:

„Pentru că la noi, dragii mei, oamenii arată dintru început resemnaţi, de parcă au mai trăit încă atîtea vieţi grele şi dezamăgitoare, aşa că au renunţat de mult să se mai împotrivească răului atotputernic. Iar dezordinea, provizoratul, primitivismul se înmulţesc spontan... Ca microbii în praf... Există parcă în aer un ferment al dezordinii.

O enzimă, rîde musafirul...

O enzimă dacă vrei, concede Profesorul. Un microb atotputernic al corupţiei, al haosului, al lucrului făcut de mîntuială [...] Iar toate la un loc plămădesc această formidabilă inerţie în care energiile se încleiază, se pervertesc, se îneacă... Pentru că tinerii noştri, copiii noştri, i-aţi văzut ce dotaţi sunt? Cît de minunaţi sunt copiii noştri, cît de dezamăgitori ne sunt adulţii...!

Mai există un alt popor european atît de puţin încrezător în sine? — se întreabă Profesorul. [...] care să se dispreţuiască astfel singur?"

Avem deci spirit critic, şi ne cunoaştem defectele. Probabil prea mult, deoarece, mai spune Profesorul:

„Vorbim cu o resemnare amuzată despre nesolidaritatea noastră. Aşa sunt românii [...] şi aşa fac oriunde ar fi: în ţară sau în emigraţie, se ceartă şi se sfîşie unii pe alţii, fiind mai degrabă dispuşi să se încredinţeze străinilor decît celor de un neam cu ei... Poate amintirea timpului cînd se pîrau unii pe alţii la Înalta Poartă sau la puterile din jur să fie explicaţia..."

În plină amărăciune — oarecum anticipativă — a discursului său, profesorul Mironescu nu uită însă că, în pofida acestor zarve, zeflemeli şi a felului uneori excesiv în care românii s-au slujit de democraţia ce le-a fost acordată, ei au ştiut să clădească instituţii, o ţară, trăinicii.

„Ce avocaţi am făcut, în numai cîteva decenii, ce vie viaţă parlamentară! Una dintre primele din Europa!"

Iar urmaşului ipotetic căruia i se adresează, Profesorul îi atrage atenţia că tot şi toate ce-l vor înconjura — „ case, legi, bulevarde, expresii, societăţi de asigurare şi credit, bănci, poduri, gări, care alegorice la marile defilări, şcoli şi aşa mai departe“ — au fost făcute „în spatele acestei zarve, de inima şi, mai ales, de mîna noastră, ce construieşte burghez şi trainic“.

Iată de ce, probabil, dezmembrarea burgheziei supuse persecuţiei nu a putut să nu coincidă cu descompunerea şi a instituţiilor şi a libertăţii asigurate de ea. Dar aceasta, evident, este concluzia noastră, a cititorilor, nu şi a personajului ce se va stinge din viaţă înainte de a cunoaşte declinul clasei, al ţării sale.

Diagnosticul sau întrebările profesorului Mironescu mi s-au părut atît de tulburătoare, încît am luat riscul, insistînd poate prea mult asupra unei conversaţii de salon din vara lui 1916, să modific sensul cărţii, făcînd din ea ceea ce de la început am spus că nu e: un roman politic. Profesorul Mironescu este singurul *raisonneur* din roman — şi încă unul cerîndu-şi mereu scuze şi ferindu-se de teorii. Dacă părăsim însă acest episod central, dăm de istorie doar atît cît se răsfrînge în cotidianul existenţei fiecăreia din aceste bătrînici care, murind, va arunca în uitare o lume fără urmaşi. Coana Vica, martoră preţioasă deoarece, cu firea ei pragmatică, nu e sensibilă decît la fapte sau la evenimente trăite direct, n-are copii, ci doar un nepot intervenind episodic spre a îngădui romanului să se termine (am fi preferat, poate, un final mai deschis, aleatoriu, ca întreaga carte). Fiul Ivonei a rămas în străinătate: peste această lume planează ameninţarea uitării. Din care a salvat-o, de-a lungul unui roman, mai ales memoria bogată în detalii a Coanei Vica, cea certată cu gramatica dar, în ciuda primitivităţii sale, nu şi cu adevărul. Madam Delcă, în felul ei, concurează cu cele mai celebre personaje ale romanului românesc.

Dar de ce titlul? Nu numai pentru că Ivona se teme să-şi piardă o dimineaţă cu Madam Delcă, venită să-şi reclame complementul la biata ei pensie, dar şi din pricina Profesorului Mironescu — iarăşi el — spunînd la un moment dat:

„...din atîta pragmatism şi din atîta ironie, nu-ţi pare, dragul meu, că se nasc mult mai greu iluziile naţionale? Sau, dacă totuşi ajung să se nască, nu-i de aşteptat să le pierdem destul de uşor, la cea dintîi încercare grea a istoriei? Abia să se fi limpezit cerul şi, la primul nor, soarele să dispară iar. O frumoasă dimineaţă compromisă ... pierdută.“

În orice caz, o dimineaţă deloc pierdută pentru cititorul ce va deschide romanul Gabrielei Adameşteanu şi va pleca cu Madam Delcă la vizitele sale bucureştene, neştiind, cu o inocenţă de invidiat, unde-l va duce acest periplu al memoriei. Nu ne mai rămîne nouă, care o ştim, decît să aşteptăm viitoarea carte a Gabrielei Adameşteanu, în persoana căreia literatura noastră şi-a cîştigat pe unul dintre cei mai desăvîrşiţi scriitori ai ei.

5 octombrie 1984

Cina cea de taină de Petre Sălcudeanu era una din cărţile aşteptate ale anului, fiindcă vuia Bucureştiul literar de dificultăţile întîmpinate la cenzură. Acum, după ce am citit romanul, nu pot decît să constat, o dată mai mult, că cenzura, mai înverşunată, dar în acelaşi timp mai ilogică decît oricînd, s-a oprit la aparenţă, nedîndu-şi seama că teza centrală a *Cinei celei de taină* se apropie, în fond, de o versiune a istoriei ce nu poate decît să fie pe placul actualei conduceri.

Aparenţele, e drept, sunt violente, de o violenţă nemaiîntîlnită în proza actuală. N-am citit, într-adevăr, în nici o carte apărută în ţară descrieri atît de halucinante ale schingiuirilor la care s-a dedat Securitatea în anii cînd se lupta cu partizanii din munţi. Numai că torturile sunt rezervate propriilor ei membri, ca într-o demenţială autodevorare, iar nu — aşa cum s-a petrecut în realitate — sutelor de mii de inocenţi trecuţi prin mîinile călăilor, lăsîndu-şi unii viaţa, alţii sănătatea, cu toţii speranţa că forţele răului pot totuşi cunoaşte limite. Într-o literatură în care realismul se opreşte în pragul închisorilor (închisorile devin abstracte chiar sub pana scriitorilor foşti deţinuţi, ca de pildă Al. Ivasiuc), *Cina cea de taină* irupe cu forţa sîngelui scurs cu adevărat din miile de răni. Curge însă în „sensul istoriei“, adică al unei versiuni despre istorie putînd fi admisă fără mari riscuri acolo sus, unde trecutul este ţinut în chingi.

Totul se petrece ca şi cum Petre Sălcudeanu ar fi vrut să răspundă întrebării angoasate a lui Marin Preda din *Cel mai iubit dintre pămînteni:* cum de au putut ieşi din ţăranii noştri securiştii fără Dumnezeu, nici altă lege decît aceea a răului absolut? Or, răspunsul propus de Petre Sălcudeanu este atît de fals, încît desfide închipuirea. E drept că el nu e cu totul clar, toată cartea confundîndu-se de fapt cu delirul unui securist torturat de ai săi. Versiunea — chiar nespusă limpede — se desenează totuşi, încetul cu încetul, fără putinţa tăgadei — cu atît mai mult cu cît Petre Sălcudeanu, chiar în oniric, nu părăseşte de fapt terenul cu totul diurn al unui naturalism ce-i este familiar. Coşmarul nu pătrunde în substanţa textului, nici nu-l modifică, e mai curînd o convenţie ce îngăduie ca anumite lucruri să fie descrise fără certitudinea că aşa s-ar fi petrecut în realitate. Ignorînd deocamdată coşmarul — spre care vom reveni —, să reconstituim răspunsul fals dat unei întrebări adevărate: cum s-a putut transforma ţăranul român în securistul schingiuitor? Răspunsul e şi întortocheat de aberant: sovieticii — bineînţeles nenumiţi — ar fi paraşutat în munţi foşti prizonieri de război, cu menirea de a „putrezi“ Securitatea, de a o transforma într-o bandă de schingiuitori. Aici nu numai istoria este sfidată, dar şi simplul bun-simţ: Armata Roşie, acaparînd România nu ca o aliată (ce ar fi trebuit să fie), ci ca o putere ocupantă (ce era), a adus la putere pe comunişti cu toate instrumentele lor de dominaţie copiate aidoma după cele ruseşti şi uneori chiar dirijate, mai mult sau mai puţin din umbră, de sovietici. Se ştie azi prea bine rolul jucat în crearea şi funcţionarea Securităţii de Nicolski, instrument direct al sovieticilor şi decorat de Ceauşescu, după cum se ştie că şi în celelalte ţări intrate sub dominaţie rusească consilierii sovietici se aflau în umbra marilor procese. Ce nevoie puteau deci avea sovieticii să-şi paraşuteze agenţi în munţii României, cînd toată ţara, cu Securitate cu tot, era deja în mîinile lor?

Ce-l îndeamnă pe autor spre o astfel de supoziţie uluitoare? Nu putem răspunde în locul său, totul se petrece însă ca şi cum versiunea aceasta s-ar suprapune — uneori chiar confundîndu-se — peste cea care domneşte azi oficial în Ministerul Dîmboviţean al Adevărului. Astfel, vedem în roman cum primii — şi cinstiţii — securişti provin din rîndurile celor care — în clandestinitate — au pregătit — și apoi, desigur, înfăptuit — revoluţia, inexistenta revoluţie ce-ar fi dus la înscăunarea partidului. Fie că e vorba de simpli muncitori sau ţărani, Aurel sau Achim, fie de intelectuali citindu-l pe Kant între două şedinţe de interogatorii, cu toţii erau integri şi determinaţi doar să-şi înlăture duşmanii — nu şi prietenii. Securitatea e însă infiltrată de elemente incerte, cum ar fi Dobrin, ce introduc suspiciunea, dosarul, tortura. (Bineînţeles că nu se pronunță cuvîntul Securitate, după cum nici acela de rus sau sovietic nu există, dar — chiar nenumită — Securitatea tot Securitate rămîne.) La limită, morala unei astfel de fabule, nespusă nici ea, dar nu mai puţin evidentă, e că, o dată ce sovieticii îşi vor fi retras armatele, românii își vor regăsi firea și, în „epoca Ceaușescu“, preamărită la ziar de același Petre Sălcudeanu, se vor putea dedica — așa cum scrie autorul în *România literară*, în numărul festiv de 23 August — ideii de construcţie, sinonimă cu ideea de a fi tu însuţi. Peste finalul încă sumbru al *Cinei celei de taină* se desenează schimbarea ce va să vie cînd rușii vor fi încetat să-și infiltreze diabolicii agenţi printre sănătoasele forțe ale poporului nostru, alcătuind Securitatea cea bună: bătînd și chinuind doar pe duşmanul adevărat.

Totuși, *Cina cea de taină*, peste convenţia literară a celor doi fraţi înfruntîndu-se din două tabere adverse, ca la Ion Lăncrănjan, aduce în proza contemporană imaginea-cheie a torturii, descrisă cu o meticulozitate a cruzimii atît de rar întîlnită, încît lasă impresia că, în sfîrşit, se înfrînge un tabu. În plus, cîteva viziuni de coşmar joacă, prin forţa lor simbolică, un rol hotărîtor. Grota imaginară de sub munte, adăpostind dosarele lui Dobrin cu armata lui de slujitori ce le transportă pe cărucioare metalice, reprezintă unul din simbolurile cele mai grăitoare pentru o eră a delaţiunii. Schingiuitorul Cotoban, cel cu canarii tatuaţi pe piele (torturînd, îi vede mişcîndu-se, o dată cu muşchii săi, şi gata de împreunări erotice), devine şi el o imagine-tip a anchetatorilor, cu motivări mult mai puţin complexe, care i-au chinuit pe deţinuţii politici în toate beciurile Securităţii. Unele torturi, de altminteri, din *Cina cea de taină* par inspirate direct din cele reale de la Piteşti. Dar aceste frînturi de adevăr — ridicate prin forţa imaginii pînă la funcţia de simbol — se dizolvă, se năclăiesc, fiind puse în slujba unei teze viciate dintru început.

Ar mai rămîne de vorbit despre structura romanului. Mircea Iorgulescu, în *România literară*, o consideră superioară estetic celei lineare din *Biblioteca din Alexandria*. Nu ni se pare a fi aşa — şi nu numai pentru că *Biblioteca din Alexandria* era, cu toate limitele ei, o carte mai puţin pătată de abuzive răstălmăciri istorice. Dar, şi stilistic vorbind, era mai în tonul autorului, format la şcoala realismului socialist. Povestirea directă, nepretenţioasă, slujindu-se doar de *flash-back*-ul de mult intrat în uz, îi este mai la îndemînă decît construcţia eflorescentă — la limită, aleatorie — încercată în *Cina cea de taină*. Este o incompatibilitate de fond între structura onirică şi platitudinea naturalistă a autorului. Mircea Iorgulescu socoteşte, în articolul amintit, că Petre Sălcudeanu rezolvă această antinomie vizibilă rupînd delirul de personajul căruia îi aparţine şi transformîndu-l într-o realitate descriptibilă. Şi iarăşi nu suntem de acord cu această ingenioasă ipoteză critică. Deoarece trupul schingiuit pînă la moarte al eroului rămîne mai departe pe patul de suferinţă, realist descris, iar aşa-numitul său delir se obiectivează pînă la a ignora legile genului şi a se constitui într-o realitate perfect diurnă.

Poate c-am fi fost mai puţin critici cu *Cina cea de taină* dacă autorul n-ar interveni metodic printr-un personaj sau altul spre a-şi dezvălui exigenţele. De pildă, maiorul Giurgea (un militar de tradiţie veche) îi spune torturatului Aurel, pe patul său de suferinţă, pentru a-și justifica încăpăţînarea de-a afla adevărul asupra cazului său (dacă și-a omorît fratele, dacă s-a dus sau nu la partizani în munţi):

— E nevoie de adevăr, fără adevăr, neadevărul n-ar mai putea fi judecat, adevărul de cele mai multe ori, ca bun cîștigat de omenire, se transformă în judecătorul suprem. [...] Nu va trece mult, te asigur, şi adevărul și dreapta judecată vor învinge, chiar dacă acest *nu mult* va însemna ani, numai adevărul și minciuna nu mor, ele coexistă, ca să se poată confrunta în faţa omenirii de azi și de mîine, numai ele nu pot fi înfrînte, indiferent de dosarele care se ard cu scopul de a le ascunde. Dobrin, n-ai avut cum să vezi, lîngă noua sa clădire, și-a construit un crematoriu. În fiecare zi, sute de dosare sunt arse sub pază. De curiozitate, într-o seară m-am dus şi m-am apropiat de coșul disimulat între cele două clădiri şi am simțit miros de carne arsă, dosarele nu erau simple dosare, erau suflete şi unul dintre ele m-a luat de mînă și mi-a spus: „Să nu uiţi niciodată, domnule maior."

Apelul acesta — ce nu se ferește de patetism — la memorie, la adevăr, la dreapta judecată ne forţează să fim necruțători cu relativizarea lor de către Petre Sălcudeanu în *Cina cea de taină.* O carte ce se vrea programatic scrisă în numele adevărului n-are dreptul să clădească ipoteze istorice aberante. În ficțiunea pură, un scriitor își păstrează libertatea deplină. Cînd cheamă însă la bara memoriei miile de dosare ale suferinţei nevinovate, libertatea aceasta se transformă într-o datorie. Aceea de a nu răstălmăci o istorie, refugiată la noi din manuale în roman. Și acolo va rămîne cuibărită cît timp ne vom mai afla — cu sintagma lui Marin Preda — în *Era ticăloșilor.*

În ciuda aparenţei de scandal, romanul lui Petre Sălcudeanu nu adăposteşte memoria reală, ci o sfidează.

11 octombrie 1984

Cu moartea lui Pierre Emmanuel, Franţa pierde un poet, disidenţa Răsăritului, un apărător, şi românii, un prieten. Nu unul de întîmplare şi cu intermitenţe. Legătura lui Pierre Emmanuel cu România era profundă deoarece, într-un fel, stătea la temelia tuturor angajamentelor sale de după război. Or, pentru cel care scrisese: „Opera mea nu înseamnă nimic dacă n-o semnez cu viaţa mea“, angajamentul acesta avea să-i orienteze scrisul și existenţa totodată.

Poet al Rezistenței și trăind, de-a lungul acestei Rezistențe, solidaritatea de luptă cu comuniștii, era inevitabil ca Pierre Emmanuel să fie ispitit, ca atîția intelectuali francezi, de utopii revoluționare. O călătorie în estul Europei, dar mai ales în România, la sfîrșitul lui 1947 îi dăruie acea privire precisă asupra fenomenului comunist pe care atîția din semenii lui, intelectuali parizieni, n-o vor dobîndi decît vreo 30 de ani mai tîrziu, după șocul revelației soljenițiene a Gulagului. Pierre Emmanuel economisește astfel 30 de ani de rătăcire ideologică, își păstrează opera nepătată, și în ea evenimentul nu va mai pătrunde decît pentru a fi ridicat pînă la semnificația sa metafizică. Viața-i, pe de altă parte, nu cunoaște răscrucile dureroase ale bunei-credințe înșelate, ale procesului de conștiință, ale remușcării de a te fi pus cu verbul alături de armele opresorilor. Pierre Emmanuel va putea în mod firesc să fie în fruntea mai multor mișcări pentru drepturile omului în Răsărit, îndeosebi a Comitetului de Susținere a *Chartei '77* și a Prietenilor lui Soljenițîn — deoarece pentru victimele comunismului fusese dintru început. Din acel an 1947 cînd, întors din România, avea să scrie o serie de articole răsunătoare la care presa de la București răspundea cu o caricatură: poetul era reprezentat cu cap de măgar, ținînd o conferință și întinzînd mîna după dolarii unchiului Sam. Nici atacurile presei comuniste, nici reproșurile lui Aragon, întors și el dintr-o călătorie bucureșteană dar, ca totdeauna, împăcat și senin, nevăzînd nimic din ceea ce ecranul ideologic nu-i permitea, nu clintesc determinarea lui Pierre Emmanuel. În cartea sa *L'Ouvrier de la onzième heure*, își povestește experiența tămăduitoare. Plecase spre Răsărit pentru a căuta, cum spune el însuși, „focul sacru“. Adică revoluția. Cu excesele ei probabile, dar revoluția totuși. În locul ei, descoperă imperialismul și ocupația sovietică. Rîndurile scrise atunci rămîn actuale:

„Aceeași comedie se juca la Budapesta, la Praga, la București și la Sofia. La Praga ne aflam la actul I, la Budapesta se dădeau intrările în scenă pentru actul II, la Sofia se ridica cortina pentru actul III, în timp ce la București, pentru final, se aduceau cadavrele pe scenă. Nu era nevoie de mult instinct pentru a-ți da seama că nici una din aceste țări nu era animată de suflul revoluționar. Nimic din ceea ce se petrecea nu era personal... Ansamblul alcătuia teatrul unei strategii imperiale identice ce se juca simultan pe mai multe scene, cu o diversitate aparentă, în realitate ca în acele romane moderne unde se juxtapun, în ciuda ordinii cronologice, momentele diferite ale unei aceleiași acțiuni. Pentru lumea exterioară, aceste așa-zise «diferențe» treceau drept dovezi ale unei relative autonomii. Văzute de aproape, nu erau decît etapele dejunului unui șarpe boa [...] Ceea ce mă revolta era enorma dominație totalitară a Rusiei. O revoluție *exportată* în scopuri de sclavie politică nu poate fi altceva decît un sistem de ocupație...“

Atît la Brașov, unde i se interzice să țină conferința anunțată, cît și la București, asistînd la o recepție la ambasada sovietică, Pierre Emmanuel descoperă adevărata figură a fricii.

„Nu puteam să mă înșel, nici să accept să mă las înșelat mai departe: ceea ce văzusem era domnia abjectă a fricii... Fără să poți descrie sau explica, știi ce se petrece: într-o țară pradă cîinilor polițiști simți animalul din tine fugărit. [...] În România am văzut pentru prima oară frica în stare pură... frica ce schimbă pe om într-o cîrpă, fără să poți înțelege de ce. [...] Am văzut acolo — și cîteodată am ghicit, ceea ce m-a izbit și mai tare — nu numai o fostă clasă stăpînitoare înspăimîntată, dar și pe cei care se instalau acum, înconjurați de haită: poeți preschimbați în papagali, rectori de universități silabisind pe Marx în fața profesorilor lor. Am văzut vechi comuniști, membri de partid de 20 de ani, bucurîndu-se că li se apropie moartea, ce-i va libera de datoria de a simula. Peste tot mi se repeta pe dinafară aceeași lecție plictisitoare cu privire la realismul socialist apărînd, asemeni unui sfinx, pragul editurilor de stat: nimeni nu știa exact despre ce era vorba, dar fiecare tremura la gîndul c-ar putea să nu se conformeze acestei doctrine."

În Răsăritul pe cale de comunizare și în România — îndeosebi — Pierre Emmanuel nu vede deci o revoluție, ci o ocupație al cărei singur scop e întărirea imperialismului sovietic și prelungirea spațiului concentraționar.

„Aceasta este noua lege, la nesfîrșit repetată de tribuni, poeți, judecători, profesori, contramaiștri, paznici de închisori, propagandiști, spioni, turnători: la nesfîrșit îndurată pînă la sînge de mulțimea celor 100% care n-au dreptul de a vorbi decît pentru a ridica în slăvi datoria de a tăcea."

Pierre Emmanuel era, în acest domeniu, un pionier. Nu îndrăznise el oare, încă de la sfîrșitul anilor '40, să spună ce văzuse și ce auzise în România, pe cînd atîția alți rezistenți șovăiau, nu voiau să recunoască faptul că Uniunea Sovietică trăda motivele pentru care luptaserăm împotriva lui Hitler și că, prin ordinea pe care o impunea în Răsărit, își bătea joc de democrație și de libertate? Din pricina acestui curaj intelectual, Pierre Emmanuel a cunoscut o lungă traversare a deșertului și a știut să suporte lucrul cel mai greu de suportat: a fi avut dreptate înaintea celorlalți. În el se îmbinau intransigența și generozitatea, rigoarea de spirit, refuzul concesiilor compromițătoare. Pierre Emmanuel a știut astfel să rămînă credincios lui însuși, tinereții sale, onoarei poeziei, fiind în același timp un om „angajat". El va rămîne unul din rarii martori care au exprimat — și trăit — o morală în stare să înfrunte tragediile secolului.

Nu era, bineînțeles, numai un Martor ci, în primul rînd, un poet. Importanța martorului se măsura, de altminteri, cu aceea a poetului. Vocile erau distincte, poemul nedeschizîndu-se nici evenimentului, nici vreunei profeţii de credinţă, ci doar dimensiunii tragice. Recunoscînd — printre atîtea altele — ecouri din Pierre Jean Jouve în primele volume ale lui Pierre Emmanuel, Gaetan Picon îl definea ca pe un „Jouve ce s-ar fi împăcat cu elocinţa", văzînd în excesul de retorism şi un risc de abstractizare a poemului. Pierre Emmanuel a asumat acest risc şi, într-un fel, l-a descîntat.

De pe acum însă se poate spune că Pierre Emmanuel, al cărui loc aparte în peisajul liric francez nimeni nu-l neagă, nu este dintre acei poeţi care să spere într-o posteritate generoasă.

19 octombrie 1984

Se poate trăi în istorie? — par să se întrebe, dintru început, cele două personaje centrale din *Manualul întîmplărilor* de Ştefan Agopian, şi anume Ioan Geograful şi Armeanul Zadic. Se poate trăi în istorie, chiar dacă ea este una mai iertătoare, ca aceea de la începutul veacului trecut? Răspunsul este negativ, după cum negativ era şi în romanul aceluiaşi autor *Tobit,* în care parodia, uneori chiar burlescul erau tot atîtea semne că, dacă istoria îşi bate uneori joc de noi, ştim şi noi, autori, naratori şi personaje, s-o anulăm prin derîdere. Dar, dacă pentru *Tobit* mai putea exista o legătură inocentă, luînd în serios ceea ce nu era de luat în serios, în schimb, în *Manualul întîmplărilor* lectura nu mai poate fi aleatorie. Cele două personaje nu cad nici o clipă în capcana verosimilităţii istorice, tărîmul unde hălăduiesc e fisurat în aşa fel încît să se poată deschide oricînd asupra irealităţii imediate. Demersul clasic — de la real spre fantastic — este aici inversat: însoţitorii cei mai reali ai celor doi protagonişti sunt, de fapt, un păsăroi, Ulise, şi bunele geografe „stimfalidele" — fără a uita pe Cacodemonul lui Cantemir şi pandidascalii cu banchetul lor mai mult sau mai puţin pitagorician, sau iarăşi pe diavolul pre nume Clausevici vestind — bineînțeles — un război ce tot întîrzie să vină.

Un Don Quijote oriental — îl defineşte, în cronica despre această carte, Dana Dumitriu pe savantul, livrescul, atoateştiutorul și de-toate-lăsătorul Ioan Geograful, dîndu-i drept scutier pe Zadic, Armeanul. Referința pare evidentă, cu toate că raporturile dintre cei doi sunt departe de a fi aceleași. Zadic nu-l fereşte pe Ioan Geograful de nici o întîmplare, nu-i este scutier prozaic contra imaginarului, dimpotrivă, amîndoi, între o beţie şi o trezie, participă aproape nediferenţiat la toate aventurile impuse de fragmentele de istorie şi de real, și ar ieși mereu înfrînţi dacă vreo „stimfalidă“, bună geografă, cîţiva cîini moloşi domesticiți sau vreun diavol plin de bune intenţii nu i-ar smulge de pe acest teren minat. Un fel de trîndăvie molcomă, în contrast absolut cu mulţimea şi varietatea întîmplărilor — ca tot atîtea etape inițiatice ducînd spre nimic — ce-i cuprinde ca un somn sau o boare pe cei doi protagonişti, ne-ar duce mai curînd cu gîndul spre nişte Nastratini rătăciți de la Isarlîk pe un sol intermediar, între real și ireal, şi atît de indecis încît moartea celor doi în Lazaretul final nu pare a-l convinge pe nici unul dintre ei, nici atunci cînd, înălţîndu-se, capătă aripi:

„Bre — îi spune Zadic lui Ioan Geograful — bre, să știi că suntem morți dacă ni se întîmplă toate astea şi nu știm.

Rînjind bezmetic și triumfător, Ioan se ridică atunci ca un arhanghel peste lume și desfăcîndu-și aripile, se întunecă lumea de aripile lui și de poftele lui și de frica lui.“

Cum nu e prima oară cînd cei doi zboară (așa au făcut și în fața diavolului Clausevici), moartea lor rămîne tot atît de nesigură ca şi viaţa în care nu o dată au trăit ca în mormintele lor:

„Și iar, și iar, tăcerea se aşternu ca o ninsoare peste trupurile lor jigărite, peste trupurile, morminte falnice şi triste, se aşternu tăcerea ca o ninsoare. Ca doi faraoni fură atunci în tăcerea aceea. Ca doi faraoni fură în frigul acelei dimineţi fără sfîrșit.“

Între viaţa înmormîntată şi moartea incertă, textul domneşte cu tot fastul său lexical. El este cel slujit cu înfîietate, refugiu și tron, cu toate rădăcinile împlîntate în livresc. Nimic aici n-ar fi existat dacă n-ar fi fost numit mai înainte. Uneori ai impresia că la început n-a fost cuvîntul, ci delirul său. Iată, de pildă, meseriile pe care le-a făcut Zadic:

„Am fost lipscan, bogasier, cojocar subțire, cojocar gros, croitor, ișlicar, calpacciu, cizmar, pantofar, cavaf, toptangiu, brașovean, marchitan, salvaragiu, abagiu, bumbăcar, plăpumar, ceasornicar, giuvaergiu, argintar, tîmplar, zaraf, bărbier, cafegiu, tutungiu, tabacciu, brutar, simigiu,..." și așa mai departe, pe o întreagă pagină, pînă la cvasiepuizarea meseriilor și a parodierii lor lingvistice.

Mai puțin gratuită e lista spionului, tronînd peste istoria evitată de Ioan Geograful și de Zadic. Iată *„Lista cu cei ce au zis că:*

Radu Gaba - a zis că nu e bine.
Gheorghe Juruc - a zis că Trăiască Revoluțiunea.
Ioniță Sufletrece - a zis că cu turcii era mai bine.
Serafim Mutu - a zis de legea pruncilor.
Ghiţă Pănescu - a zis că nu e sare.
Sotir Ţăranu - a zis că Domnul e hoţ.
Nae Ionescu - a zis că e mai bine în Englitera.
Manu Gheorghe - a zis că are galbeni cinci.
Ioan Alexandrescu - a zis că visează urît.
Ioan Dedu - a zis că nu mai dă biru.
Vasile Lungu - a zis că i s-a urît cu răul.
Vasile Guțoi - a zis că gata.
Vasile Pahonțu - a zis că fire-ați ai dracului.
Vasile Lepădatu - a zis că nu e Dumnezeu.
Vasile Prună - a zis că își taie vaca.
Vasile Cocoș - a zis că nu face copii.
Vasile Tobearcă - a zis că n-are izmene, d-aia.
Vasile Blidaru - a zis că mai bine ţigan.
Vasile Bonjescu - a zis că pleacă în Franţa.
Vasile Şonţu - a zis că n-are o puşcă şi iarbă.
Gheorghe Zgîrceanu - a zis că să nu te pui cu grecii.
Gheorghe Epitis - a zis că bine.

Gheorghe Zatu - a zis că mai bine tace.
Gheorghe Hera - a zis că pleacă în pădure.
Gheorghe Caragic - a zis că se poate şi mai rău.
Gheorghe Vizulea - a zis că îl umflă rîsul.
Gheorghe Zăbavă - a zis că e ciumă tot la doi ani.
Gheorghe Totoroază - a zis că nu vine o ciumă.
Hadrian Hartic - a zis că face ceva pe domnie.
Hadrian Viziru - a zis că pute."

Lista se oprește aici, pentru că spionul n-are vreme să treacă tot. Cum scrie el însuşi Domnitorului ce i-a dat misie de spion:

„Unii chiar zic că nu mai e iarnă cum a fost mereu, din cauza nebuniei Tale care ai întors toate cu fundu-n sus. Vorbele astea le zic şi le cred aproape toţi, aşa că nu i-am mai trecut pe listă. Dacă spînzuri pe orişicine, la întîmplare, poţi fi sigur că ai spînzurat un duşman."

Asta nu-l împiedică însă să fie conştiincios şi, cum e vremea rea — şi altceva n-are ce face —, să se apuce şi de lista promisă:

„De ieri m-am apucat de lista cu cei ce au făcut rău orînduirii, nefăcînd nimic."

Istoria de care se feresc — în beţie, ştiinţă şi text — Ioan Geograful şi Armeanul Zadic stă, după cum vedem, sub semnul delaţiunii, ceea ce-i acordă o realitate şi dincolo de text, infirmînd, pentru cîteva pagini, aprehensiunea exprimată de Nicolae Manolescu în cronica sa la *Tobit*, și anume că „jocul estetic a devenit mai important decît cel vital". Dar numai pe cîteva pagini. În restul cărţii, livrescul şi ludicul îşi împart în mod egal rolurile. Se poate trăi în istorie? Ştefan Agopian pare a răspunde: da, însă numai prin text.

Se poate trăi în istorie? — pare să se întrebe şi Adriana Bittel prin multiplele ei personaje din *Somnul după naștere*, asemănîndu-se între ele mai ales prin ratare. Se poate trăi într-un cotidian marcat de o istorie anume? Răspunsul e negativ fără emfază, iar enunţarea lui, la antipodul irealismului textual al lui Ştefan Agopian. Adrianei Bittel i se potrivesc întru totul observaţiile lui Ovid S.

Crohmălniceanu din prefața antologiei tinerilor prozatori *Desant '83* (deși scriitoarea nu se află printre ei): autenticitatea dusă pînă la un fel de asceză, realitățile vieții contemporane asumate, devenite cadrul vieții zilnice, fragmentul preferat lungii respirații a romanului, fragmentul pentru a lăsa destinele deschise și situațiile nesoluționate, experimentul depășit, nu fără însă să ne ofere, din cînd în cînd, cîte-o ochire înspre laboratorul scriitorului. Astfel, scurtele și foarte rarele note la sfîrșitul unei nuvele sau alteia a Adrianei Bittel, oferindu-ne cîte o bibliografie ironică.

Ceea ce caracterizează, de fapt, proza Adrianei Bittel este o distanță față de lume și de sine, deloc sarcastică, dar nu mai puțin reală. Față de sine, deoarece autoarea se afirmă ca personaj al uneia dintre nuvele *(Examen radiologic)*, spunîndu-și pe nume, ca pentru a indica o înrudire cu mai toate celelalte personaje. Și, într-adevăr, un aer de familie îi apropie pe toți protagoniștii, ratați înainte chiar de a-și fi închipuit un destin, tratați fără nici un menajament de ceilalți, de ei înșiși, și de autoare. În *Luptători la pensie*, tînăra naratoare spune:

„Ajungeam acasă istovită, deși nu făcusem mare lucru. Tata citea la masă rubrica de decese, plescăind și clefăind, iar mama mă descosea despre colegii pe care-i învățase pe nume și de care se interesa ca de niște cunoștințe. Răspundeam în silă. Pînă la pensie — socotisem — mai aveam 32 de ani."

Cînd cadrul familial se lărgește — soț ce trebuie „hrănit, compătimit, giugiulit", copil căruia trebuie să-i spui povești să adoarmă, casă de ținut, rufe, vase de spălat — tînăra de pînă mai ieri a devenit „o gospodină șleampătă, obosită și nervoasă".

Agresiunea cotidiană nu-și trimite decît ecourile mărunte în cămin. Personajul central se izbește de ea sub diferite forme la serviciu, pe stradă, la pionieri, la cimitir.

Istoria se afla sub semnul delațiunii la Ștefan Agopian. S-o surprindem și aici, în nuvela *Pe Considerentul Că*, sub aceeași pecete, dar altfel tratată:

„Angajată recent prin transfer de la o instituție desființată la Forul Tutelar, după cîteva luni de acomodare, în care își dovedise seriozitatea în treburi de rutină, Mariana

N. primise prima sarcină de încredere: analizarea sesizării în care se afirma că Tudor C., din conducerea unui centru de documentare, are un fiu FUGIT (cu majuscule) în Străinătate, unde făcuse declaraţii *duşmănoase* (subliniat), practică jocul de CĂRŢI (cu majuscule) pe sume mari, dispune după Bunul Plac de fondurile Instituţiei, întreţine o atmosferă FRIVOLĂ (iarăşi majuscule) printre subalterni și bea pe Considerentul Că îşi sărbătoreşte succesele în muncă."

Nimic nu este adevărat din acest denunţ, în afară de faptul că D. Molea, denunţătorul, scrie poezii patriotice în care pămînt rimează cu sfînt, Carpaţi cu fraţi şi zbor cu viitor, și-l suspectează pe Tudor C. că-i face atmosferă defavorabilă prin redacţii, unde-şi vede versurile refuzate. Cu toate că Tudor C. n-are fiu în străinătate, ci acasă la el, că și celelalte acuzații se spulberă rînd pe rînd, denunţătorul patriot nu va continua mai puţin să facă ravagii, Forul Tutelar fiind el însuși întemeiat pe delaţiune și funcţionînd graţie ei.

Se poate trăi în istorie? Răspunsul pare mai radical negativ la Adriana Bittel. Ea n-are, ca Ștefan Agopian, nici refugiul irealului, nici soluţia textului pentru text, nici parodia, nici burlescul. Distanţa, în schimb, cu care privește lumea și pe sine — ca tot atîtea biete obiecte de disecat, iremediabil fără de noroc — distanţa şi răceala (nici urmă de sentimentalism sau de lacrimă în aceste proze) ne lasă să prevedem romanciera ce va deveni. La urma urmei, nuvelele din *Somnul după naștere* pot constitui tot atît de bine și capitolele unui roman. Ni se pare a fi mai curînd o chestiune de punere în pagină decît de respiraţie epică.

2 noiembrie 1984

Continuîndu-şi interminabilul serial din *Luceafărul, Pseudocultura pe unde scurte,* şi slujindu-se anapoda de fişele Securităţii pînă la a fi incapabil să pună la bibliografie vreo dată corectă, Artur Silvestri cultivă, în afară de minciună, calomnie, trunchiere de texte, citate imaginare, și amalgamul orientat între extrema-dreaptă și extrema-stîngă. Mergînd pe urmele lui Eugen Florescu (la urma urmei, același stăpîn indică aceeași direcție), el taxează drept „nouă dreaptă“ „noua filozofie“ de pe malurile Senei. Cu același scop: de a pretinde că disidenții, în speță Paul Goma, și noi, cei de la microfonul parizian al postului de radio „Europa Liberă“ („grupul de la Paris“), care am apăra pe „noii filozofi“, ne aflăm, ca și ei, pe aceleași baricade fascizante. Că pretenția este aberantă, că „noii filozofi“ au pornit de la stînga, n-are importanță nici pentru Securitate, nici pentru Interpusul ei, Artur Silvestri.

Acolo însă unde Interpusul dă dovadă de o imaginație ce ar trebui să-i pună pe gînduri pînă și pe comanditarii săi cu epoleți, este cînd face o descoperire uluitoare. Pentru el, dreapta și mai ales extrema-dreaptă se definesc prin *cartezianismul* lor. Contribuția este istorică: *Discursul asupra metodei* devenind cartea de căpătîi a lui Hitler sau Mussolini, iată o dezvăluire ce poate schimba integral perspectiva asupra ideologiilor secolului al XX-lea.

Concluzia e mai direct interesată și nu aduce vreo revelație de ordinul filozofiei istoriei, ca precedenta. Noi, cei din „grupul de la Paris“, suntem tot atît de „fasciști“ ca Bernard-Henri Lévy, Glucksmann sau... Marcuse. Dar, pentru a ne camufla acest fascism straniu de stînga (Interpusul adoră contopirea antinomiilor), tot noi am fi aceia ce i-am trata drept fasciști pe clasicii români, Sadoveanu, Arghezi, G. Călinescu. Născocire enormă: în nici o emisiune, în nici un text, pus la dispoziție de serviciile de ascultare ale Securității, Interpusul n-ar putea afla o asemenea inepție. Dacă citești mai departe articolul conținînd o astfel de perlă a dezinformării, nu e greu să-i deduci scopul. N-ai scris niciodată despre clasicii amintiți c-ar fi fost fasciști, bineînțeles. În schimb, ai încadrat în „noua dreaptă“ bucureșteană pe Eugen Barbu, Mihai Ungheanu, Paul Anghel etc. Subterfugiul Interpusului devine clar: cum ai mințit spunînd că Sadoveanu, Arghezi, Călinescu sunt fasciști (ceea ce *n-ai spus)*, tot așa ai mințit amintind că ceilalți reprezintă noua dreaptă dîmbovițeană (ceea ce *ai spus)*.

Să lăsăm încă umorul năclăios, foarfecele și agramatismul cultural al Interpusului la o parte, așa cum o tot facem de mai bine de un an, de cînd a început să-și publice elucubrațiile în *Luceafărul*, și să insistăm, o dată mai mult, asupra relației profunde dintre totalitarismul de stînga și cel de dreapta. Să fim însă drepți, chiar dacă merge mai departe pe această cale decît celelalte regimuri comuniste ale Estului european, Bucureștiul nu inovează cu totul. Esența conservatoare a oricărui regim comunist, odată la putere, nu e o noutate.

Încă din 1956, nu o vom aminti niciodată îndeajuns, Jeanne Hersch — într-un studiu capital, *Idéologies et réalité* — plasa partidul comunist la dreapta eșichierului politic, imediat după fasciști. „Voi numi *de stînga* ideologia ce insistă cel mai mult asupra *libertății* — scria ea — iar *de dreapta*, pe aceea care insistă cel mai mult asupra *autorității înarmate a forței;* în acest sens, comunismul intervine imediat după fascism.“ Cît despre comunismul din Uniunea Sovietică, Jeanne Hersch insista asupra caracterului său naționalist, reacționar și conservator. De fapt, constatînd că adevărata aventură umană începe o dată cu *domesticirea fricii* — acea frică dominînd regnul animal —, Jeanne Hersch făcea o altă distincție — și mai importantă — între totalitarism (readucînd prin teroare frica pe primul plan al existenței) și democrație (punînd între om și frică ecranul protector al drepturilor și legilor ce le garantează).

Cît despre Hannah Arendt, din 1951, cu *Originile totalitarismului* (partea a treia a acestui studiu a fost reluată în *Sistemul totalitar)*, ea găsea că deosebirile dintre stînga și dreapta devin desuete în fața fenomenului original al secolului al XX-lea: totalitarismul, a cărui expresie perfectă este lagărul de concentrare. Analiza totalitarismului — așa cum a făcut-o Hannah Arendt — rămîne și azi, după ce atîtea studii au apărut pe aceeaşi temă, de neclintit. Îi vom repeta deci concluziile, deoarece nici o altă analiză n-a izbutit s-o infirme pînă în clipa de faţă.

Totalitarismul — dezvăluindu-se doar în două regimuri ale secolului al XX-lea, nazismul şi comunismul — se deosebeşte de orice altă formă de dictatură sau de tiranie înregistrată de-a lungul istoriei prin faptul că, în cadrul lui, omul este *de prisos*. Scopul constant al unui astfel de regim totalitar, scop realizabil în cadrul concentraţionar (lagărul devenind modelul societăţii), este de a pune populaţia *în afara legii*. Arestarea arbitrară a celor nevinovaţi — ca şi delaţiunea ca instrument pentru atomizarea societăţii — slujeşte aceluiaşi scop: *marginalizarea* oamenilor în societate, incertitudinea fundamentală întreţinută asupra condiţiei umane înseşi. Tiraniile ucideau, totalitarismul urmăreşte o crimă inedită pînă la el: uciderea în om a *persoanei morale*. Pentru prima oară în istorie, martiriul devine imposibil. Thierry Maulnier, în *La face de méduse du communisme* (apărută tot în anii '50), constata şi el că, într-un regim comunist, Antigona nu mai poate fi Antigona. Mergînd însă mai departe — şi întîlnindu-se şi cu „Ministerul Adevărului“ închipuit de Orwell — Hannah Arendt scria:

„Lagărul şi uciderea adversarilor politici fac parte din *uitarea organizată*. Uitarea nu trebuie să se întindă doar asupra a ceea ce este scris şi publicat, ci să devină lege şi pentru familiile şi prietenii victimelor. Îndurerarea şi amintirea sunt interzise. [...] Pînă în secolul nostru lumea occidentală, chiar în perioadele ei cele mai întunecate, a acordat duşmanului ucis dreptul la amintire. Dacă nimic n-a fost pierdut, este pentru că Ahile s-a dus la funeraliile lui Hector, pentru că guvernele cele mai despotice şi-au cinstit duşmanul ucis, pentru că romanii au îngăduit creştinilor să scrie viaţa martirilor, pentru că Biserica lăsa pe ereticii săi să rămînă vii în memoria oamenilor. Lagărele de concentrare, în schimb, făcînd moartea anonimă, o văduveau de orice semnificaţie. Într-un sens, lagărul deposeda individul de propria sa moarte, dovedind că nimic de-acum înainte nu-i mai aparţinea, nu mai aparţinea nimănui. Moartea lui, în acest context, confirma doar faptul că nu existase niciodată."

Pentru a izbuti uciderea în om a persoanei umane e nevoie, evident, ca persoana civică să fi fost mai înainte lichidată:

„Lichidarea drepturilor omului, înăbuşirea persoanei juridice reprezintă un prealabil necesar spre completa sa dominare. [...] Liberul consimţămînt constituie pentru dominaţia totală un obstacol tot atît de mare ca şi libera opoziţie. Arestarea arbitrară a celor nevinovaţi distruge validitatea liberului consimţămînt, tot astfel cum tortura distruge posibilitatea opoziției."

Figura exemplară a acestei societăţi a morţii (fizice și spirituale) este lagărul. Azi, după Soljeniţîn, i s-ar spune Gulagul, dar Hannah Arendt scria înainte de marea revelaţie soljeniţiană. Lagărul, deoarece numai în cadrul lui poate fi lichidată orice spontaneitate, sub orice formă s-ar ivi ea, cea mai inofensivă, cea mai apolitică. Şi Hannah Arendt scrie:

„Cîinele lui Pavlov, eşantionul uman redus la reacţiile sale cele mai elementare [...] iată «cetăţeanul» model al unui stat totalitar. Un astfel de cetăţean e greu de produs în afara lagărului."

Chiar dacă — aşa cum recunoaşte Hannah Arendt în introducerea la *Sistemul totalitar* — moartea lui Stalin a pus capăt totalitarismului în forma lui cea mai pură, de teroare absolută, făcînd regimul sovietic să alunece spre forme de despotism mai clasice, Gulagul n-a fost lichidat şi noile forme de dictatură comunistă au toate la temelie acelaşi totalitarism de ale cărui forme resurgente se teme o întreagă populaţie. Iar dacă Jeanne Hersch are dreptate — şi desigur are — cînd consideră că omul nu ajunge cu adevărat la condiţia sa umană decît atunci cînd scapă de frica perpetuă a animalului fugărit, dictatura poststalinistă tot de esenţă totalitară rămîne — chiar dacă teroarea absolută a dispărut — deoarece frica s-a cuibărit în om, i s-a instalat în epidermă, veghează acolo în stare de alarmă, gata să năpădească din nou, cu cel mai mic prilej. Prilejurile nelipsind — dimpotrivă, prididind — în orice regim comunist.

De aceea, fără îndoială, toţi analiştii fenomenului comunist continuă să numească azi „totalitar“ un regim care, chiar dacă a renunţat la teroarea masivă a stalinismului, își propune mereu să dea naştere acelui „om nou“ — proiect comun nazismului și comunismului —, un om în care persoana morală a fost ucisă cu premeditare.

Încă ceva: diverși protagoniști ai recentei campanii bucureștene se indignează, evident, că unii eseişti sau sociologi occidentali au pus un semn de echivalență între comunism și fascism. Îndeosebi Bernard-Henri Lévy, care a vorbit de „fascismul roșu“ din Est. În ce ne priveşte, socotim că, la origine, diferențele între comunism şi fascism erau perfect perceptibile, chiar dacă metodele și chiar scopurile se dovedeau asemănătoare. Orice analiză sociologică atentă nu poate să n-o constate. Dar contaminarea n-a întîrziat, așa încît, fără a putea pune semnul de egalitate între cele două, caracteristicile comune au început să depășească diferenţele. Că Hitler a luat modelul lagărelor de la Stalin e un lucru știut, după cum știută este admirația fără rezerve a lui Stalin faţă de Hitler. Admiraţie ce a continuat, într-un fel, și după moartea dictatorului german, de n-ar fi decît prin stilul în care Stalin avea intenţia să-i prelungească antisemitismul. Complotul medicilor în halate albe este destul de grăitor asupra a ceea ce ar fi urmat să se întîmple dacă Stalin nu murea.

Contaminarea directă a părut că se oprește o dată cu destalinizarea. Dar, tot o dată cu destalinizarea, sateliţii Uniunii Sovietice au dobîndit o infimă parcelă de libertate de acțiune. Și au început să se deosebească prin unele trăsături. Baza totalitarismului sovietic — adică esenţialul — a rămas aceeași. Pentru rest, oricine călătoreşte, de pildă, azi, între România, Polonia sau Ungaria, poate stabili diferenţele. Nu numai călătorii, dar şi observatorii. În acest sens, recenta condamnare a regimului de la Bucureşti de către Parlamentul Europei vorbeşte de la sine. Plecînd de la un patriotism normal (cum să nu te revolţi împotriva unei ocupaţii străine ce-ţi desfigurează neamul, tradiţiile, trecutul, fiinţa naţională însăşi?), regimul a evoluat, o dată cu delirul crescînd al cultului personalităţii, înspre o parodie de naţionalism atît de penibilă, încît a reuşit performanţa de a deznaţionaliza complet o tînără generaţie, ce nu mai visează la altceva decît să-şi părăsească ţara şi să plece unde o vedea cu ochii. Parlamentul european constata, în septembrie, că „în nici o altă ţară a Europei de Răsărit problema emigrării n-a ajuns la o astfel de acuitate“. Evident, situaţia economică dezastruoasă explică în parte o astfel de dorinţă masivă de a pleca. Dar, cum se constata şi la Strasbourg, nu numai criza economică, ci şi criza „politică şi morală“. În fond, criza însăşi a sentimentului patriotic.

Paradoxal poate numai în aparenţă, regimul ceauşist a început să copieze şi mai fidel atitudinea Kremlinului pe măsură ce a vrut să-şi afişeze în faţa lumii întregi independenţa faţă de el: guvernul român e printre cele dintîi ce a adoptat, de pildă, noua tactică a Kremlinului în lupta cu disidenţii: azilurile psihiatrice. Dar, în afară de metode de represiune — dintru începuturi aceleaşi —, anumite trăsături comune s-au îngroşat considerabil în anii din urmă: cum ar fi parodiile de naţionalism, cu periodice izbucniri şovine, sau accentele de antisemitism recurent. Evident că avem şi noi originalitatea noastră: distrugerea bisericilor şi a marilor aşezăminte culturale aparţine, în propriu, inconfundabilei „ere Ceauşescu“.

Acestor asemănări în alunecarea spre dreapta şi extrema-dreaptă, ca şi acestor inovaţii, le datorăm probabil şi faptul că, în afara sentinţelor sacrosancte emise de Conducător, nu se mai recurge nici măcar la rudimentele de ideologie marxistă de altădată. Ceea ce, evident, n-ar fi nici o pierdere. Doar e ideologia prin care s-a încercat distrugerea noastră sistematică. Dar, în locul ei, nu s-a instalat nimic altceva decît o încîlceală şi mai deplină a sloganurilor. De aceea ne-am oprit îndelung asupra recentei campanii împotriva dreptei occidentale. E exemplară pentru panica, deruta ideologică ce au pus stăpînire pe neoproletcultismul bucureştean. Cînd se ajunge la o astfel de bîlbîială organizată, cum şi cui să mai explici că, pentru a te apăra de acuzaţiile de fascism ce vin din Occident, nu e de ajuns să replici ca la o Barieră a Vergului şi a ciondănelii: ba tu!?

16 noiembrie 1984

Nu ne-am opri asupra unui interviu al lui Dinu Săraru din *Flacăra,* dacă nu ne-ar confirma încă o dată rolul bine definit pe care-l joacă un astfel de militant al cuvîntului întors de la adevărata sa funcţie. Dinu Săraru este, toată lumea o știe, dacă nu prototipul „omului nou“ visat şi de comunism și de nazism şi reclamat de el cu pasiune şi lacrimi în ochi, cel puţin un nou gen de scriitor: *curajosul cu voie de la poliție.* Dinu Săraru critică detaliul pentru a consolida ansamblul: funcţia şi metoda sunt mai vechi. Un astfel de scriitor trebuie să se amestece printre cei autentici pentru a le compromite, prin surogatul lui de curaj, curajul lor real.

Dacă romanul politic al obsedantului deceniu a ajuns la un punct de saturaţie nu e pentru că în el s-a spus prea mult adevăr, ci fiindcă versiunea de partid (gen *Nişte ţărani*) substituindu-se realităţii, nu ni s-a mai oferit de plîns decît pe activistul blajin opus activistului înrăit. Evident, Dinu Săraru nu e singurul exponent al acestei așa-zise literaturi de recuperare a unor „erori“ locale pentru glorificarea erorii monumentale, cazul său este însă exemplar, deoarece el ia cotiturile cu o excepţională viteză și adaptabilitate şi, în timp ce alţii au rămas la vechea schemă din perioada cînd se recunoşteau „greşeli“ pe ici, pe colo, prin punctele neesenţiale ale clădirii socialismului, Dinu Săraru se și află în noua fază: a elogiului nețărmurit al activistului de partid, mereu erou, mereu sacrificîndu-se şi din ce în ce mai om nou.

Această etapă corespunde şi unei alte faze a propagandei. Pe vremea stalinismului, forţa propagandei sta în fascinaţia exercitată asupra unor oameni încă idealişti, încă naivi, de o minciună ce, prin monstruozitatea ei, mai ajungea să pună între realitate și cei care o trăiau ecranul ideologiei. Acum timpurile s-au schimbat, ideologia a decedat, ecranul a dispărut. Nimeni nu mai crede în nimic, propaganda nu mai are alt sens decît de a da un rost în viață propagandiștilor.

Mulți observatori s-au întrebat ce utilitate mai are un astfel de act gratuit, cum este acum propaganda comunistă pentru interior. Prima explicație este, fără îndoială, crearea unui fel de nevroze colective: a afirma, de pildă, că niciodată românul nu s-a hrănit mai bine decît acum, cînd la capătul unor cozi interminabile nu află mai nimic în magazine, creează între vorbă și fapt o prăpastie care, trăită zilnic ca atare, provoacă nu numai un fel de stranie apatie a disperării, dar și certe dezechilibre. O altă explicație ni se pare mai subtilă — și aici funcția unui Dinu Săraru devine evidentă: e absolut necesar ca minciuna să continue a funcționa cotidian și repetitiv în corpul social, pentru ca să satureze tot spațiul și să nu mai existe loc pentru adevăr. Minciuna trebuie, de fapt, să contamineze adevărul, să-i ia aparențele, să-l seducă, să i se substituie. De unde tipul „curajosului cu voie de la poliție“, de unde critica detaliului pentru glorificarea ansamblului.

Numai că, foarte grăbit — de cine, pentru a ajunge unde? —, Dinu Săraru a depășit orice ambiguitate, reinstalîndu-se în înșălăciunea pură, pe față, fără perdea, și neîndeplinind astfel, pînă la urmă, contractul scris sau nescris cu Puterea, rolul cu care fusese însărcinat sau și-l luase singur.

Din acest punct de vedere, interviul de acum spune clar ceea ce în cărțile sau chiar în rubrica sa de la *Flacăra* fusese introdus cu mai multă tactică. Începînd de la titlu, falsul constitutiv, falsul piatră de temelie ne agresează: *Opinia unui alegător*. Dinu Săraru și-a ales, ne explică, acest titlu de rubrică deoarece esența democrației este „dreptul de-a alege, de-a opina, de-a opta, de-a te delimita, de-a respinge, de-a te angaja“. Al democrației, desigur. Nu și al comunismului. Regimul comunist se bazează în întregime pe violarea dreptului de a alege. Începînd de la simulacrul alegerilor înseși: cînd n-ai decît un Partid, ce altă opţiune poţi exprima? Cînd n-ai decît un singur candidat, spre care altul să-ţi îndrepţi preferinţa? Un partid unic, un candidat unic înseamnă anularea oricărei alegeri, a oricărei opţiuni şi, la urma urmei, a oricărei opinii, dacă se vrea publică. În socialismul multilateral de la noi, cetăţeanul alegător nu mai are de ce să se „turmenteze". „Eu cu cine votez?" a devenit o întrebare inutilă.

E drept că Dinu Săraru nu se referă la Caragiale — devenit un autor subversiv în România clipei de faţă —, ci la Beaumarchais. Se pare că Dinu Săraru iubește tare mult următoarea replică a scriitorului francez: „Nu există bucuria de a lăuda fără libertatea de a critica." Numai că Beaumarchais își luase singur această libertate, nu o cerșea de la Putere, asigurînd-o că numai astfel „lauda" va putea deveni verosimilă.

Și, la urma urmei, pe cine critică Dinu Săraru? El se mîndrește c-a scris o tabletă, pe care mai tîrziu — amănunt duios — a găsit-o tăiată din gazetă și pusă sub cristalul unor birouri de activiști. Într-o paranteză fie spus, bieții activiști, iubiţii activiști, sacrificaţii activiști ai lui Dinu Săraru s-au obișnuit să nu mai scrie decît pe birouri acoperite de cristal. Și cum se numea tableta luată drept îndreptar de activiștii cu pricina? *Exploatarea scaunului de către om*. Titlu, ce-i drept, atît de grăitor, încît nu te miri că Dinu Săraru vrea să-l reţină pentru o culegere în volum a articolelor sale din *Flacăra*. Titlu sugestiv și rezumînd situaţia unei ierarhii în fruntea căreia un om își exploatează la maximum scaunul. Dar ajunge să mai citești un paragraf pentru ca orice iluzie — dacă ai nutrit așa ceva — să-ţi dispară, deoarece dai tocmai peste citarea entuziastă a Omului cu pricina. Majusculizat, bineînţeles, cu cea mai mare dintre majusculele disponibile în tipografie. Vasăzică nu de el era vorba, ci numai de scaune mai mici, de scăunele, de scăunaşe, de taburete, de trepiede atît de fragile, încît poţi să dai în ele cu piciorul fără să te lovești. Și nici măcar să te clatini, deoarece, vezi bine, te sprijină Scaunul cel mare, Intangibilul Scaun, cel ce ţi-a oferit și ţie propriul tău scăunaş.

În alt paragraf, Dinu Săraru se delimitează el însuşi de scriitorii adevăraţi, cu o imprudenţă ce te poate mira, venind de la un ins atît de tactic situat pe eşichierul momentului politic. „O lume nouă nu se construieşte neapărat fără *erori*. Dar se construieşte neapărat cu *eroi*. Mi-a plăcut să văd această bătălie şi s-o descriu din perspectiva învingătorilor..." Şi, puţin mai încolo, după ce ne asigură că „societatea românească merge mereu mai departe", Dinu Săraru insistă: „Iată ce mă desparte de aşa-zişii complecşi colecţionari ai erorilor, înfrîngerilor şi necazurilor, care continuă să apară în ipostaza micului burghez, care nu înţelege din revoluţie decît zgomotul tăvălugului nimicitor pentru conştiinţa lui politică." Cîteva mărturisiri ce devin semnificative dacă mai întîi rectificăm două stereotipuri ale mistificării de partid: trebuie să înlocuim „erori" prin *crime*, deoarece o crimă s-a produs — şi fizică şi spirituală — împotriva acestui popor, de-a lungul terorii şi al stalinismului (şi de crime nici azi nu ducem cu totul lipsă, deşi nu mai au proporţiile genocidului). Apoi, să insistăm, o dată mai mult, asupra întrebuinţării eronate a termenului de „revoluţie". Revoluţia — bună, rea, nu asta are importanţă — presupune o traiectorie *de jos*, de la bază, *în sus*, o mişcare populară, de mase. Definiţia aceasta o găsim pînă şi în *Dicţionarul explicativ al limbii române* din 1975. Or, în România n-a existat decît o ocupaţie străină, ocupantul venind nu numai cu armatele, ci şi cu doctrina sa, pe care au pus-o în aplicare oamenii aleşi de acest ocupant. Răsturnarea a fost cumplită, e drept — a fost măturat de pe scena istoriei noastre tot ce constituia o valoare adevărată — dar această crimă împotriva fiinţei şi spiritualităţii noastre n-are cum să poarte numele de revoluţie. Deci nu „erori", ci crime, nu revoluţie, ci importul forţat al ideologiei Kremlinului. Cu aceste rectificări, totdeauna necesare în astfel de proze de serviciu, revenim spre mărturisirea lui Dinu Săraru: i-a plăcut deci să descrie construirea „lumii noi" din „punctul de vedere al învingătorilor".

Fiind astfel de partea „învingătorilor" şi în „sensul pozitiv al istoriei", de ce să ne mai mirăm că „eroii" aleşi de Dinu Săraru sunt „activiştii de partid“? Aşa de ocupaţi şi de preocupaţi, bieţii de ei, de a transforma ţara în caricatura de astăzi, încît nici n-au avut timp — ne spune Dinu Săraru — să se ocupe de copilaşii lor şi să-i ducă de mînă la şcoală. Aţi înţeles, nu-i aşa? Dacă mai aveţi lacrimi de plîns, nu le vărsaţi peste toţii copiii rămaşi fără părinții dispăruţi prin închisorile României, peste părinţii obligaţi să facă greva foamei în faţa unor ambasade ale Republicii Socialiste România de prin străinătăţi ca să li se dea înapoi copiii ţinuţi ostatici în ţară, peste toţi pruncii din România care nu mai ajung să fie hrăniţi cum trebuie sau mor de frig — peste tot ce a fost şi uneori mai este încă dramă de familie provocată de „învingătorii“ lui Dinu Săraru. Nu, nu asupra lor, ci asupra bieţilor activişti pe care șefii lor n-au timp să-i întrebe (cităm) „cînd s-au plimbat ultima oară cu nevasta într-un parc“. Aflaţi că adevărata problemă nu constă nici în represiune, nici în criza alimentară, nici în cultul personalităţii, nici în încălcarea tuturor libertăţilor, în afara aceleia de a spune mereu „da“, nici în demolarea trecutului — cel în piatră şi cel din filele cărţilor —, nici în desfigurarea prezentului, nici în șomajul ce nu-şi zice pe nume, nici în lipsa de căldură, de lumină, nici în infiltrarea Securităţii şi a delaţiunii în toate căminele. Nu. Adevărata problemă constă în faptul că șefii n-au timpul — de graba unei deconstrucţii atît de ucigătoare a ţării — să-şi întrebe subalternii dacă s-au plimbat cu nevasta în parc!

Există născociri neutre, propagandă de nevoie, stereotipuri cu care-şi cîştigă omul o pîine. Un cotidian mărunt al scornirii. Dar există şi sfruntarea, sfidarea, marea neruşinare a cinismului declarat. Din ele se nutreşte „curajul“ unui Dinu Săraru. Chiar dacă vor fi existînd, pe ici pe colo, activişti necorupţi pînă în măduva fiinţei, nu pe ei îi poate încuraja o astfel de chintesenţă — batjocoritoare — a minciunii. Nu ei, cîţiva activişti mai puţin nocivi, sunt „eroii“ lui Dinu Săraru. Ci *omul nou*, atît de îndrăgit de nazism şi de comunism, săvîrşind, cum se exprimă Dinu Săraru, un asemenea „salt în conştiinţă“ încît anulează și conştiinţa şi realitatea. Irealizabilul om nou — deoarece, din fericire, azi e irealizabil — al cărui prototip este visat de Verhovenski din *Demonii* lui Dostoevski. Totuși, în scurte perioade istorice, „omul nou“ a purtat cînd o uniformă de SS, cînd una de KGB, cînd alta de Securitate. Omul Nou nu s-a împlîntat în real decît în haină de polițist al dogmei.

Fără a atinge astfel de performanțe, Dinu Săraru reprezintă cu destulă precizie prototipul activistului care, pentru a fi considerat scriitor, încearcă să transforme minciuna în metodă de creație. Atît de sfidătoare, încît îți vine să ridici din umeri și să treci pe lîngă ea, ignorînd-o. Un prim impuls ce ar fi o greșeală. Din cînd în cînd, cel puțin din cînd în cînd, minciuna se cere numită pe numele ei. Și indignarea nu trebuie ținută în frîu. Altfel, riscăm să adormim în torsul ei neîntrerupt. Din fericire pentru cititorii lui, Dinu Săraru îi trezește din amorțeala vinovată. La el minciuna țipă, te pălmuiește, te deșteaptă, te face să te întrebi pe drept cuvînt: și așa ceva are îndrăzneala de a se pretinde scriitor român?

20 noiembrie 1984

Cine își mai amintește de un personaj, Noe, din romanul lui D. R. Popescu *F.*, care, nebun sau iluminat, pentru a-i salva pe oamenii din satul lui de robia fricii (*F.*, titlul, bineînțeles, de la Frică), le face crucea de mormînt încă din viață și le-o duce prin curți să-i familiarizeze cu ideea morții, fiindcă, așa cum spunea el, „cine nu se teme, se dezvață să fie sluga altuia, cine învață să moară, nu-l mai învață nici dracul să fie slugă“? Și mai spune Noe: „Omul nu poate fi înfrînt și făcut rob dacă învață că poate muri.“

Nu știm cine își va fi amintind de acest personaj, dar în orice caz nu creatorul lui. Noe, dezvățătorul de slugărnicii prin terapeutica morții, pare a fi uitat, dintre toate bătăturile satului, să treacă și prin aceea a autorului. E, de altminteri, din ce în ce mai puțin sigur că D.R. Popescu își păstrează în memorie propriul său roman. Sau că-l mai recitește, din cînd în cînd. Deoarce, dacă l-ar reciti, ar afla despre sine că, într-un fel, l-a precedat pe Zinoviev întru definirea societății totalitare ca o „șobolanocrație". Apropierea nu e, desigur, totală: la Zinoviev, oamenii în comunism se comportă asemenea șobolanilor; la D.R. Popescu, pămîntul însuși se acoperă cu șobolani, ce-i alcătuiesc ca o a doua pardoseală de pe care țăranii, colectivizați cu forța, nu mai culeg roadele. Dimie, părtaș la toate crimele stăpînirii, se urcă în pom și se stabilește acolo, nu numai din teama de a-și primi de la semeni plata și răsplata, dar și fiindcă solul, pradă șobolanilor, a devenit mobil.

În altă parte, doi bătrîni, arestați, își duc, ridicîndu-i deasupra capului, nepoții, ca să nu atingă același pămînt acoperit de fărădelegea șobolanilor, și le cîntă de leagăn nu pentru a-i adormi, ci spre a chema în ajutor o putere firească „ce dormea undeva, să vină și să le facă mari nepoții, și această forță ce nu era prezentă acum să ceară socoteală și să împlinească ce trebuie împlinit."

De ce tocmai acum aceste citate din *F.*, o carte de la apariția căreia au trecut atîția ani — și atît de preschimbători pentru firea lui D.R. Popescu, încît ne putem întreba dacă se mai consideră încă autorul ei? Pentru că, citindu-i discursul la recentul Congres al Partidului, ne-am gîndit la nepoții din *F.*, azi adulți și care pot să ceară socoteală pentru neopocirea, neoșobolanizarea pămîntului din epoca preamărită acum de D.R. Popescu. La un scriitor trădîndu-și personajele: și nu numai personajele, dar și pe semenii săi scriitori, în numele cărora vorbește.

Desigur, foarte puțini scriitori vor fi citit cuvîntarea lui D. R. Popescu. Toată lumea e sătulă de congrese, cuvîntări și flamuri glorioase fluturînd provocator peste mizeria spirituală și fizică. Nici noi nu suntem amatori de analiză a panglicăriilor verbale, ritualul e ritualul și, din moment ce e președintele scriitorilor, D.R. Popescu nu putea să nu sacrifice obiceiului locului. Mai rămîne de știut pînă unde trebuia să-și coboare ploconeala. Dacă, în clipa cînd rostea ce-a rostit, lui D.R. Popescu i-ar fi revenit în memorie Noe, ne e greu să presupunem că nu l-ar fi împiedicat să atingă cu fruntea închinăciunii pămîntul atît de infestat de şobolani. Mai ales cel de la Congres. Plin, pardosit. Mişcător. Nici un centimetru neacoperit de şobolani. Nu-i cerea nimeni preşedintelui Uniunii Scriitorilor — o Uniune căreia, conform misiunii încredinţate de Partid, îi macină zi de zi substanţa — să se urce în pom ca Dimie, să fie absent de la Congres, nici să înveţe pe de rost lecţia lui Noe — să nu „slugărnicească“, aşa cum pretindea autorul lui *F.* —, ci doar să repete cele cîteva formule minime de serviciu. Ei bine, nu: preşedintele Uniunii Scriitorilor a accentuat genuflexiunea pînă la orizontală, pînă la a se face una cu ţărîna şobolănească.

„Suntem ai acestui Partid Comunist Român“ — a început D.R. Popescu. Ei, scriitorii lui D.R. Popescu, adică scriitorii aşa cum i-ar vrea partidul, sunt cu partidul deoarece — pretinde D.R. Popescu — acesta e singurul ce poate ţine pe „umerii săi [...] destinul libertăţii, demnităţii şi onoarei româneşti“. El singur. Adică exact Partidul care a distrus şi libertatea, şi demnitatea scriitorului.

Nu era de ajuns. Mai trebuia să aflăm că scriitorii invocaţi, în fond, abuziv de D.R. Popescu, deoarece nu ei l-au ales în fruntea lor, sunt ai partidului şi fiindcă partidul s-a adresat „prin tovarăşul Nicolae Ceauşescu“ „spiritualităţii româneşti“ spre a-i defini „o concepţie şi un program de creaţie, cele ale epopeii naţionale“. Aşa cum a redefinit-o la Congres Ceauşescu. Aidoma celei de la Mangalia. Mai întîi, amatorismul avînd prioritate absolută asupra profesionalismului. Partea din acest discurs consacrată culturii debutează cu inevitabilul paragraf dedicat „Cîntării României“, şi numai după aceea vin, rude sărace, profesioniştii. Amatorism deci, şi pentru a avea dreptul la cuvînt alături de amatori, scriitorii şi artiştii trebuie să asculte de noile consemne: eroul pozitiv, munca eroică, prezentul eroic, poporul eroic etc. ... şi viitorul luminos. Neorealismul socialist, la care să se adauge aportul autohton cu „izvorul“. Cu o notă oarecum originală faţă de precedentele întîlniri, conferinţe şi congrese, la izvorul naţional nu trebuie să se mai vină cu urciorul, ci să se adape direct, deoarece nu se ştie, în fond, dacă urcioarele aurite nu pot fi de fabricaţie străină şi deforma realităţile izvorului.

Aceasta este „concepţia“ propusă spiritualităţii româneşti. *Izvor fără urcior.* Scurt şi cuprinzător, la stăpîn. Scurt şi cuprinzător şi la D.R. Popescu: „... de la aceste fermecate izvoare de apă vie cată să se adape toţi cei care cîntă şi se simt ai acestui popor şi ai acestui pămînt“.

„A se adăpa“ — alt termen-cheie. Presupune, ca la animale, contactul cu apa, fără intermediul vreunui urcior. Vocea Stăpînului reprodusă deci întocmai. Aici, chiar cu un genunchi în pămînt, chiar cu amîndoi, ne-am fi putut aştepta de la D.R. Popescu la o mică notă mai originală. Și-ar fi putut, de pildă, aminti că Hasdeu întrebuinţează în loc de „izvoare“ „fîntîni“, ceea ce ar fi putut da naştere unor imagini inedite. Tratînd despre rebusul heraldic al Basarabilor, Hasdeu afirma că Cezar Bolliac nu-şi arăta „sorgintea complicatei (sale) variaţiuni, noi însă — adăuga el — credem că a luat-o anume din Ritter, un genealog serb din secolul trecut carele nici acela nu citează *fîntînele* sale în cazul de faţă“.

Atît s-a uzat şi abuzat de „izvor“ în toate discursurile, încît „fîntîna“ ar putea constitui o variantă odihnitoare, unde mai pui că atunci s-ar justifica şi necesitatea găleţii (că din fîntînă nu poţi să te adăpi chiar direct). Or, găleată aurită — contrar urcioarelor — nu s-a prea văzut, deci s-ar evita influenţa străină fără a fi nevoie pentru asta neapărat de adoptarea unor moravuri de patrupezi.

După această paranteză în care Hasdeu ne-a fost de ajutor spre a uita, o clipă, de penibilul situaţiei, să revenim la discursul propriu-zis al lui D.R. Popescu, copie întru totul conformă versiunii stăpînirii. E din nou readus pe scenă, după Mangalia, eroul pozitiv, iată-l deci şi pe D.R. Popescu îndemnîndu-şi confraţii să făurească opere „în care oamenii muncii (metalurgişti, mineri, ţărani) să fie adevăraţii eroi“. Să trecem sau să nu trecem peste imprudenţa cu „minerii“ (după greva de pe Valea Jiului, ar fi mai cuminte să nu fie propuşi atenţiei scriitoriceşti)? Să trecem, deoarece D.R. Popescu se mai semnalează atenţiei breslei prin cîteva accente ce aparţineau de fapt neoproletcultiştilor, însuşite acum şi de el: de pildă, chemarea la ordine a unei critici care să nu fie prea estetizantă și să nu-și uite misiunea patriotic-revoluționară. Dacă, în fond, critica română n-ar fi emis „considerații estetizante“, nu s-ar fi văzut D. R. Popescu promovat mare scriitor român, deoarece opera sa duce total lipsă și de eroi pozitivi, și de izvoare cu adăpare entuziastă, și de încredere în prezenturi și viitoruri amîndouă luminoase. După această admonestare a criticii ce a comis păcatul de a-l citi ca pe un scriitor (ce a fost) și nu ca pe un activist (ce a devenit), D.R. Popescu ceaușizează încercînd să rivalizeze cu Adrian Păunescu — și rău face, deoarece e un domeniu unde Păunescu e cu adevărat imbatabil. Cu toate că-l face pe Ceaușescu „conducător energic“, „om al visului măreț“ și „al faptelor mărețe“, „făuritor de istorie“, „ctitor al României moderne“, pe lîngă rimele psalmodiate ale lui Păunescu, cît pot cîntări aceste platitudini răspîndite în rostirile celor mai banali activiști?

„De aceea — ne asigură în final D.R. Popescu — cînd vorbim despre conducătorul nostru vorbim cu această *sublimă dragoste de patrie.*“

Spre a aprecia „sublimitatea“ acestei dragoste, să amintim în treacăt faptul că în acești ani din urmă Conducătorul a lansat cea mai uimitoare campanie anticulturală, fără seamăn în Estul comunizat, și că D.R. Popescu este scriitor și vorbește în numele scriitorilor, primii loviți de măsurile luate de Conducător și de Conducătoare.

Iar dacă scriitorii nu pot spune acestui abuziv purtător de cuvînt al lor ce cred despre el, altă soluție nu e decît cea sugerată la începutul acestei cronici: să fie convocate personajele lui D.R. Popescu spre a cere creatorului lor să le dea socoteală. Că această convocare va avea loc în văzul lumii sau în coșmarele autorului, nu are mare importanță. Important e doar ca ea să se petreacă, spre a pune capăt sau a accentua pînă la ruptura inevitabilă această despărțire împotriva firii a unui creator de creaturile sale, a unui scriitor de propria-i menire. Ne întrebăm dacă lucrul cel mai întristător pentru un artist în deplină maturitate nu este să te forţeze a vorbi de el... la trecut. Este totuşi ceea ce a izbutit să facă D.R. Popescu la recentul Congres.

22 noiembrie 1984

Boris Suvarin s-a stins din viaţă la 89 de ani. Dispare astfel ultimul martor important al revoluţiei bolşevice — l-a cunoscut pe Lenin —, dar şi autorul unui studiu despre Stalin ce rămîne — cum afirma şi Emmanuel Le Roy Ladurie — lucrarea de referinţă pentru totalitarismul comunist. Boris Suvarin a trăit aproape un secol — destul pentru a sfîrşi prin a i se da dreptate, după ce ţipase timp de decenii în pustiul unei intelectualităţi ca aceea pariziană, prin care dogma comunistă bîntuise ca o boală. *Stalin*-ul său fusese, la sfîrşitul anilor '30, refuzat de Gallimard, apoi boicotat la apariţia în altă editură, şi de abia de curînd a fost reeditat şi a devenit ceea ce ar fi trebuit să constituie dintru început: o carte de căpătîi pentru istorici.

În loc de a mai evoca încă o dată prietenia lui cu Panait Istrati (Suvarin este autorul unuia din cele trei volume din *Vers l'autre Flamme*), prefer să-mi amintesc de vizita pe care i-am făcut-o acum vreun an şi jumătate, împreună cu Rainer Biemel. Îi lega o prietenie statornică din 1948. Rainer Biemel, secretar al lui Bernard Grasset între cele două războaie, revenit în România, fusese deportat de sovietici, fiind de origine germană. Revenit la Paris, publicase, sub pseudonimul Jean Rounault, mărturia sa, sub titlul *Mon ami Vassia*.

Voiam, Rainer Biemel şi cu mine, să-l convingem să-şi pregătească *Memoriile* (dorea să i le publice Paul Goma, în colecţia Est–Vest pe care o dirija la o editură pariziană).

Boris Suvarin era aproape orb. Îşi cunoştea însă atît de bine biroul, încît se mişca normal, nimic neindicînd vreo infirmitate. De altminteri, era imposibil să-i aplici un astfel de termen. Cu luciditate, cu o acuitate a inteligenţei neatinsă de vîrstă, dar mai ales cu o memorie inepuizabilă, Boris Suvarin era — s-a mai spus — o adevărată arhivă. Una ce n-ar fi putut fi cuprinsă de vreun computer: din experienţa trăită, extrăgea numai persoana, întîmplarea, momentul ce te făceau să urci cu o treaptă în înţelegerea fenomenului comunist.

Am pledat îndelung (convorbirea a durat vreo trei ore) transformarea acestei „arhive“ într-una publicată. Îi propuneam să-şi dicteze amintirile selective la magnetofon. Refuza. Nu putea gîndi serios decît scriind, şi nu la vîrsta lui avea să se obişnuiască cu acest obiect pentru el barbar — microfonul. Aveam la mine un casetofon, dacă l-aş fi lăsat deschis sub ochii lui nevăzători, cîteva scene inedite cu Lenin, dar și trăsături necunoscute ale unei gînditoare ca Simone Weil ar fi fost salvate din uitare. Chiar pentru a sluji „memoria veacului“ îmi era însă imposibil să trişez.

O dată cu moartea lui Boris Suvarin a ars o altă Bibliotecă din Alexandria.

14 decembrie 1984

Laurenţiu Fulga s-a stins din viaţă în tăcerea şi indiferenţa generală. În clipa cînd și-a dat duhul, Congresul... dansa. Se congratula, se felicita, se fericea de nefericirea în care Partidul, congres după congres, an după ani, zi de zi, a adus ţara.

Orice semn de doliu, chiar şi cel mai neînsemnat anunţ, cea mai măruntă notiţă necrologică din partea Uniunii Scriitorilor, căreia Laurenţiu Fulga i se devotase de atîta vreme, ar fi pătat veselia programată. Nu se moare în România. Nu se moare în general, deoarece stăpînului îi displace orice aluzie la faptul că Omul este muritor, nu se moare mai ales într-un context festiv. Şi cum sunt mereu astfel de contexte, se moare puţin, cît mai puţin, iar articolele necrologice, atunci cînd sunt admise, aduc mai curînd a comemorare decît a necrolog. Dacă lucrurile vor continua astfel, în curînd însuşi cuvîntul „moarte“ riscă să dispară din *novlang*-ul bucureştean. Desigur, după ce se încheie festivitatea, se poate vorbi de dispariţia lui Laurenţiu Fulga. Nu e mai puţin adevărat că moartea unui om a fost înscrisă în ursita sa ca într-un calendar şi că, ignorîndu-se data ei exactă în toată presa din România, lui Laurenţiu Fulga i s-a furat într-un fel moartea.

Înainte de a se instala în el, moartea îi făcuse semne în cărţile lui, şi Laurenţiu Fulga părea că se pregăteşte pentru ea cu o înfiorare ce-i patetiza scrierile din urmă. Ultimul său roman n-a ajuns pînă în Occident, penultimul însă, *Salvaţi sufletele noastre*, constituia o adevărată sonată a culpabilităţii.

Nu credem, din păcate, că Laurenţiu Fulga va rămîne înscris în literele noastre ca un romancier cît de cît însemnat. Nu doar din pricina construcţiei epice de un lirism fără frîu, ci şi — mai ales — dintr-o excesivă despletire a adjectivelor, a superlativelor îndeosebi, un retorism nestrunit de nici un aport al modernităţii. Laurenţiu Fulga ocupă însă în peisajul literar contemporan din România un loc aparte prin Judecata de Apoi a conştiinţei la care, prin personajele sale, se chema pe sine şi răspundea mereu „vinovat". Acolo unde alţii acuzau, pentru toate păcatele lor, Istoria, Laurenţiu Fulga îşi asuma, neliniştit dar lucid, culpabilitatea. Original, Laurenţiu Fulga n-a fost decît din acest punct de vedere: prin conştiinţa sa torturată. Nu şi prin determinarea de a schimba ceva din atitudinea ce provoca culpabilizarea. Acest mare torturat îşi oferea mereu noi motive de a continua să se chinuie, cedînd periodic ispitei conformismelor circumstanţiale. Se judeca, se condamna, se flagela şi apoi... recidiva.

Pentru a ilustra această atitudine, cu adevărat insolită la noi, să revenim spre romanul ce ne apare azi premonitoriu, *Salvaţi sufletele noastre*.

Pe patul său de moarte, un sculptor, Heronimus, cu „memoria asaltată de remuşcări", este ajutat de dublul său, Rafael, să se pregătească pentru Judecata de Apoi. Rafael, sinele lui Heronimus, nu reprezintă doar adevărul lui, ci şi dezminţirea acestui adevăr. Deci apărător şi judecător, în acelaşi timp, conştiinţă culpabilizantă, extralucidul ce știe că nu te poți prezenta la Judecata de Apoi înainte de a ți-o fi săvîrșit-o pe cea terestră, înainte de a te privi și de a te lăsa privit pînă în adîncuri. De unde, ca într-un tablou de Țuculescu, importanța obsesivă a ochilor. Cu ochi este tapisat tunelul prin care eroul va trece alături de dublul său, ochii vor fi prezenți la Judecata de Apoi:

„La Judecata de Apoi nu nume de oameni vin să se așeze împotrivă pe talerul celălalt al balanței și nici trupurile lor de aievea, ci doar ochii acelora care vor fi suferit din cauza ta nedreptăți și doar pîlpîirea unor astfel de ochi, mai duri și mai neiertători decît orice vină materială.“

Ce crime a săvîrșit sculptorul pentru a se pregăti cu atîta temere și atîta tremur de judecată? Nimic prea deosebit pentru timpul lui. A dezertat din război și, prin tragere la sorți, a lăsat un alt soldat să moară în locul lui. N-a dat adăpost unei fete urmărite de poliție, și ea s-a sinucis. Cum spune însă îndîrjitul său tată (tatăl îl învinuiește, mama îl apără), nu acestea îi sunt fărădelegile mai cumplite. De abia după război, cenzura, teroarea, pocirea adevărului, protocolul lăbărțat al minciunii, delațiunea pot transforma orice victimă potențială în călău sau colaborator al călăilor. Un fel de gîde inocent. Acolo însă unde atîția ar sublinia — și subliniază — termenul *inocent*, sinele lui Heronimus insistă asupra celui de *gîde*. Colaborator fără voie al gîdelui n-a fost Heronimus lăsînd pe un preot, sub altarul căruia ascunsese niște ilustrații după *Biblie*, să fie condamnat în locul său? Predîndu-se atunci, n-ar fi putut salva totuși pe preot; în schimb, de harul, de talentul său, numai el răspundea. A fost gîdele său direct. La început a rezistat degradării artei oficiale. Cioplitor cu ceasul, a stat la poarta cimitirelor și a dăltuit pietre funerare. Din anonimat l-a provocat să iasă însuși cenzorul suprem al vremii. Dar, după un răstimp de închisoare, n-a mai fost nevoie de nici o provocare. Heronimus și-a șablonizat sistematic arta. Acum, în preziua morții, își privește cu groază sculpturile: „doamne, cum am fost în stare să gîndesc, să semnez așa ceva“. Pentru sine, pentru sertar ar spune un scriitor, dar Heronimus e sculptor, a dăltuit şi cîteva statui demne de a-l face să înfrunte şi pe alt plan judecata posterităţii. O statuie, mai ales, a iubitei predestinate, o alta cu un grup de victime în faţa unui pluton de execuţie. Dar, înainte să moară, autorităţile vor trimite buldozere să-i transforme în praf şi pulbere atelierul, lăsîndu-l fără martori ai apărării. Certitudinea culpei e atît de adîncă, încît Heronimus urcă pînă în vieţi anterioare pentru a afla marele păcat ce le-a pregătit pe toate cele reproşate acum. În această arheologie a destinului său îşi află sinele, dublul de acum, luînd figura unui frate pe care l-a lăsat îngropat de viu deoarece îi rîvnea soţia, iubita sa de azi.

Finalul romanului face un pariu cu lumina, cu iertarea. Cum Heronimus s-a supus tribunalului sinelui său, cum n-a aruncat asupra istoriei nici măcar ceea ce îi aparţinea, cum la ceasul „răfuielii absolute“ şi-a trăit infernul în conştiinţă, cum a recunoscut şi asumat totul, cum a parcurs labirintul purificărilor, cum nu şi-a întors privirea de la ochii de pe talgerele judecăţii, moartea i se împlineşte senină.

Aşa să se fi întîmplat şi cu Laurenţiu Fulga în ultimele sale clipe?

Ar însemna, în primul rînd, să-l identificăm pe autor cu personajul său. Cu toate că, orice s-ar spune, autorul în deplină cunoaştere a chinului moral i-a dăruit personajului propria sa conştiinţă nefericită (e o evidenţă ce ni se pare, în acest caz, a rezista oricărei ispite de a o teoretiza estetic), nu e mai puţin adevărat că detaliile biografice pot varia şi că au variat. Ştim despre Laurenţiu Fulga ce ştie toată lumea. S-a întors din Rusia, unde fusese făcut prizonier, în atît de hulita de un întreg popor Divizie „Tudor Vladimirescu“, cu un rang de ofiţer superior; a fost redactor din 1945 pînă în 1961 la ziarul *Glasul armatei* (ce armată şi ce glas, toţi cei de atunci o ştiu prea bine), apoi la *Viaţa militară*, înainte de a deveni, în 1968, vicepreşedinte al Uniunii Scriitorilor, spre satisfacţia cvasigenerală a colegilor săi. Mai înainte ar fi fost, la un moment dat, şi arestat. Nu putem însă fi siguri de acest amănunt biografic, și evident nu-l vom găsi infirmat sau confirmat de nici un dicționar. Sigur, în schimb, este că, pe de o parte, pentru a se reîntoarce în țară în Divizia „Tudor Vladimirescu“ ca ofițer superior, renegarea trebuie să nu fi fost de proporții modeste. De altminteri, în timpul războiului, vorbea la Radio Moscova, în emisiunile în limba română. Iar pe de altă parte, vom avea generozitatea să nu mai amintim, în afara chiar a articolelor sale de ziar și a genuflexiunilor ce s-au prelungit pînă mai ieri, romanele și lucrările sale dramatice realist-socialist șablonizate (cum erau și sculpturile lui Heronimus din roman). Laurențiu Fulga avea deci motive de a se învinovăți. Ca atîția din colegii săi de scris și de generație, de altminteri. Numai că Laurențiu Fulga, contrar lor, s-a pocăit prin personaje interpuse, și-a pus scrisul descătușat în slujba acestei purificări necesare. Nu s-a plîns, asemenea altora, că *în* și *prin* această sistematică prostituție a cuvîntului care a fost realismul socialist și-a pierdut talentul sau nu numai talentul, ci, în primul rînd, conștiința. Această conștiință torturată i-a împrumutat-o Laurențiu Fulga personajului său Heronimus, ea constituia puntea de legătură esențială dintre autor și creatura sa, pe deasupra detaliilor autobiografice, deși uneori înglobîndu-le. Dacă din aceeași generație alcătuind, de voie, de nevoie, plutoanele realismului socialist, mai mulți și-ar fi asumat răspunderile a ceea ce au făcut, au scris, au făptuit, probabil că alta ar fi configurația vieții — cel puțin literare — din România.

28 decembrie 1984

Orice bilanț de sfîrșit de an reprezintă, de fapt, o ficțiune a calendarului. Astfel, e evident că, în ce privește asaltul puterii împotriva culturii, 1984 n-a făcut decît să prelungească pe 1983 și nefasta consfătuire de la Mangalia. Cum însă avem cu toții nevoie să punem ordine în vraiștea evenimentelor și să aflăm — pe cît putem — un sens chiar și absurdului, să încercăm acest popas artificial şi să rezumăm — cu inevitabilul risc al schematizării — lupta de hărţuială dintre Partid şi scriitori.

Asaltul puterii împotriva culturii a continuat deci tinzînd să obţină ceea ce am numit *albanizarea* şi *analfabetizarea*. Albanizare, prin izolarea progresivă a României, prin retragerea ei din circuitul internaţional al culturii (scăderea drastică a traducerilor, suprimarea abonamentelor instituţiilor la publicaţii străine de specialitate, netrimiterea de intelectuali români la marile întîlniri internaționale. Analfabetizare, prin accentul pus din ce în ce mai stăruitor asupra amatorismului în dauna creaţiei profesioniste, prin scăderea tirajelor, prin înăsprirea cenzurii, prin distrugerea sau subminarea instituţiilor culturale. Grăitoare din acest punct de vedere a fost, de-a lungul lui 1984, devitalizarea progresivă a Uniunii Scriitorilor, gîtuirea ei sistematică. Încălcînd Statutul Uniunii, puterea a împiedicat, prin mijlocirea lui D.R. Popescu, Consiliul să-și ţină regulat şedinţele (după Statut, erau prevăzute, de la ultima Conferinţă a Scriitorilor şi pînă acum, vreo 12–13, n-au fost înregistrate decît vreo 5–6). Această periodicitate disturbată are drept scop şi drămuirea strictă a primirii de noi membri în Uniune: din toţi tinerii şi mai puţin tinerii aşteptînd la porţile ei n-au fost admişi pînă acum decît vreun sfert, dosarul „politic", mai precis poliţienesc, al fiecărui candidat cîntărind, pentru prima oară de la stalinism încoace, mai greu, infinit mai greu decît cel profesional. Gîtuită, Uniunea Scriitorilor trebuie să fie și devitalizată, frica de tinereţe fiind, o ştim prea bine, una din caracteristicile oricărui regim comunist.

Dacă însă, în această privinţă, conducerea de la Bucureşti se conformează unui model bine cunoscut, dacă şi aici, ca și în alte domenii, neostalinizează, nu trebuie să-i subapreciem originalitatea nefastă. Cum am constatat de atîtea ori, orice regim comunist are faţă de instituţiile culturale un respect aproape magic, chiar dacă le goleşte de valorile reale pentru a introduce în ele calul troian al propagandei. România este, desigur, printre ţările comunizate ale Răsăritului, aceea unde instituţiile culturale sunt ele însele lovite, iar cultura ca atare devine inamicul numărul 1, mai mult sau mai puţin public, mai mult sau mai puţin pe faţă.

Planul, după cum vedem, e clar, ţinta — bine definită. Demolarea a devenit un semn emblematic al puterii. Dacă totul nu e ras sistematic, aşa cum se prevedea în plan, e pe de o parte din pricina unei împotriviri mai mult sau mai puţin difuze a celor astfel ameninţaţi, pe de alta, a haosului creat de hotărîrile şi contrahotărîrile ce se ţin lanţ. Graba în „demolare“ e atît de mare, incompetenţa atît de declarată, încît opoziţia la astfel de măsuri, cîtă şi cînd e, mai poate salva cînd un etaj, cînd o încăpere din edificiul ameninţat al culturii. Cum, în plus, nimeni nu-şi mai ia vreo răspundere, cum ordinele sunt orale, niciodată scrise, pentru ca acarul Păun să plătească inevitabile pagube, cum funcţionarii de partid se tot schimbă, cînd în favoare la Curte, cînd maziliţi, cum, în sfîrşit, între Cabinetul I (El) și Cabinetul II (Ea) armonia nu pare totdeauna prea evidentă, se ivesc unele (deşi, din păcate, destul de rare) posibilităţi de a se atenua efectele distrugerii hotărîte de sus. Ceea ce explică în parte apariţia în continuare a unor cărţi ce nu răspund, nici corespund, ucazurilor de sus: înfrumuseţarea realităţii, eroul pozitiv şi alte baliverne realist-socialiste care, aplicate întocmai, ar duce spre o nouă lichidare a literaturii noastre. Literatura supravieţuieşte prin îndîrjirea celor ce o fac şi prin complicitatea cu valoarea a celor prin grija cărora apare, editori, redactori de carte etc. Nu același lucru se poate spune, din păcate, pentru alte domenii ale culturii, ca teatrul, grav strîmtorat de reducerea drastică a subvenţiilor, artele plastice, unde nu mai sunt fonduri de achiziţii, ca să nu mai vorbim de cinematograf, dintotdeauna marele bolnav al culturii noastre, și căruia în loc de remedii i se distilează zi după zi microbi suplimentari.

Am pomenit de opoziţia îndîrjită a făuritorilor de cultură, dar nu trebuie să ne îngăduim prea mari iluzii. Desigur, conştiinţa estetică a scriitorilor şi artiştilor români pare azi un bun cu adevărat cîştigat, şi ar fi greu să ne închipuim o revenire a lor spre platitudinile realismului socialist. Dar opoziţia se manifestă în general în interiorul actului creator, rar depăşeşte nivelul individual, şi mai rar pe acela al strictei revendicări profesionale. Aceasta din urmă putînd să se exprime, cum aminteam, din ce în ce mai puţin, din pricina răririi şedinţelor de Consiliu la Uniunea Scriitorilor, coeziunea, solidaritatea breslei scriitoricești e măcinată progresiv. De altminteri, nu numai pentru că întrunirile Consiliului nu se mai ţin în ritmul prevăzut. În cauză se află, aici, o stare de spirit a scriitorului român, și ea aparte în contextul răsăritean. Apatie, lașitate, prea accentuată prudenţă? Eticul sabotat în numele esteticului? Toate acestea la un loc, şi încă multe altele. În orice caz, ori de cîte ori se iveşte printre scriitori o voce cu adevărat contestatară, îndrăznind să desemneze cauza răului şi nu doar epifenomenele sale, nu numai că nu este reluată în cor (doar corul s-ar putea face cu adevărat auzit de stăpînire, căreia îi este o frică maladivă de orice e grup, grupare, colectivitate), dar este şi izolată, în genere chiar dezavuată. Recent, cazul lui Dorin Tudoran a fost şi este simptomatic din acest punct de vedere. Nici primele-i revendicări, strict profesionale, nu i-au fost susţinute de colegi, deşi satisfacerea lor i-ar fi putut opri radicalizarea, ca să nu mai vorbim de tăcerea de plumb ce s-a aşternut asupra zbaterilor sale din ultima vreme. Este de negîndit, de pildă, un protest scriitoricesc împotriva ameninţărilor cu moartea — anonime şi telefonice — la care e supus Dorin Tudoran, cu toate că Partidul se fereşte să le semneze şi deci n-ar fi implicat direct într-un astfel de protest. După cum de negîndit este, de pildă, un protest mai larg al oamenilor de cultură împotriva agresiunilor suferite de matematicianul Mihai Botez, a cărui singură „vină“ este de a vrea să elimine minciuna din gîndirea cotidiană şi nu numai din operele de ficţiune. Chiar fără a merge pînă la aceste cazuri extreme de „disidenţă“ (termen de care se fereşte ca de o arsură intelectualul nostru), cîţi dintre scriitorii autentici — şi unii de prim-plan — nu ridică dezabuzaţi din umeri în faţa eforturilor unor colegi de a exprima cu oarecare tenacitate nemulţumirile tuturor la atît de rarele şedinţe de Consiliu? Iar se scoală, iar vorbeşte, iar protestează? — par a spune ei, suprem agasaţi de inutilitatea unor astfel de gesturi şi siguri că adevărata rezistență nu se poate exprima decît prin nepătarea estetică a operei. Calcul cu totul greșit, deoarece opera aceasta mai trebuie să și apară — nimeni n-ar vrea să fie obligat să scrie de acum înainte, și cine știe pentru cît timp, doar pentru sertar. Or, ca să apară e nevoie de o minimă coeziune, o complicitate a valorii, cum spuneam, și nu numai de ea. Pentru a se opri din ofensiva sa anticulturală, Puterea trebuie să simtă, să perceapă, să audă rezistența celor implicați. Să știe că nu poate merge mai departe. Izolîndu-i pe cei ce îndrăznesc s-o spună pe față, scriitorii nu fac decît să netezească drumul puterii, s-o incite la demolare. Complicitatea, de data asta, nu e a valorii, ci una împotriva firii și în dauna întregii culturi. Scriitorii — ca și artiștii în general — pierd dinainte toate bătăliile atunci cînd le situează doar în planul operei de salvat, restul rămînînd în plata Puterii, care știe prea bine să profite de spațiul de manevră astfel oferit. Asemenea constatări sunt, de fapt, la îndemîna oricui. Enigma intervine cînd cei ce-ar trebui să le facă — și să tragă învățăminte de pe urma lor — ajung la convingeri și atitudini contrare propriilor lor interese vitale. Cînd *opera* va fi din ce în ce mai roasă de cenzură, aparițiile mai aleatorii, publicațiile literare mai năpădite de activiști, ecranele mai folclorizante, scenele mai înecate sub lozincile zilei, muzica mai bruiată de accentele „Cîntării României“, degeaba se vor mai umple sertarele cu manuscrise, partituri, scenarii pentru viitor. Cine ne spune că acest viitor e pentru mîine? Și cîți dintre creatorii acestei țări vor avea răbdarea să aștepte zile mai bune cînd contribuie de fapt — direct sau indirect — la întunecarea lor progresivă?

Ne-am referit pînă acum numai la scriitorii și artiștii autentici. Despre curteni, neoproletcultiști, propagandiști de rînd sau de soi, la ce să mai vorbim: își distrug singuri talentul, dacă-l aveau, nu mai e nevoie să-i ajutăm și noi. Într-o paranteză însă trebuie să semnalăm și aici originalitatea cazului românesc în contextul răsăritean. În ultima vreme apare la noi o nouă speță: aceea a prostituției păguboase. În orice regim comunist, prostituția intelectuală este larg plătită și răsplătită: onorarii grase, vile, posturi, notorietate, magazine speciale, o viaţă lipsită de orice griji, inexistenţa cozilor în cotidianul tău, a necesităţilor materiale din orizontul vieţii. Diavolul şi-a respectat totdeauna fausticele-i pacturi. Nu însă şi la noi, nu însă și acum. Notorietatea e bănuită de vedetism, ori cuvîntul „vedetă“, în România, nu trebuie să cunoască pluralul. Se întreabă toată lumea cum de Adrian Păunescu ajunge să fie o excepţie de la această regulă. După ultimul Congres, poate că se întreabă mai puţin. Dinu Săraru are și el de plîns și de deplîns după Congres. Ca şi Nicolae Dragoș. Ca și mulţi alţii. Iar banul şi bunurile nu echilibrează totdeauna pierderea de celebritate. Tablourile cu îngeraşi și voievozi înconjurînd cuplul prezidenţial nu mai sunt cumpărate la preţ gros sau modest, de putere, trebuie oferite. Articolele de plecăciune nu sunt mai bine plătite decît cele fără concesii. Cvasigratuitatea elogiului începe să fie regula de aur a puterii, care se vrea ridicată în slăvi pentru Ea însăşi şi nu pentru dinarii răsplăţii. În ce mai speră acești curteni ale căror privilegii nu mai sunt, în cele mai dese dintre cazuri, decît o amintire? Poate numai şi numai că Puterea va continua să-i ajute să se impună acolo unde n-au drept să fie prin propriile lor mijloace, fie inexistente dintru începuturi, fie cheltuite în efortul prosternării, şi anume în literatură şi artă. Degeaba însă monopolizează ei cvasitotalitatea publicaţiilor literare și a fotoliilor de conducere, semenii lor întru ale literaturii și artei nu-i omologhează. Și ceea ce n-au de la prezent, știu ei prea bine că nu pot în nici un caz spera de la viitor. Specia aceasta, unică în tot universul comunist, reprezintă o jalnică, o caricaturală curiozitate locală.

Aşadar, totul a fost sumbru în 1984? Nu, deoarece au apărut cîteva cărţi care au însemnat tot atîtea momente faste ale literaturii noastre. Să încheiem pe acest constat însorit? Am dori-o, dacă nu ne-am teme ca toate tendinţele şi aspectele negative analizate acum să nu se accentueze în 1985. Orice s-ar crede şi s-ar spune, lucrul acesta depinde nu numai de voinţa Puterii (mereu negativă în materie de cultură), ci şi de făuritorii acestei culturi. Nu în primul rînd de ei, dar şi de ei.

1985

11 ianuarie 1985

Poate că nu ne-am ocupa de reapariţia acaparatoare a lui Corneliu Vadim Tudor de la Congres încoace, deoarece în valul de plecăciuni şi demagogie delirantă din presa românească, o voce în plus sau în minus nu schimbă, aparent, mare lucru. Nu ne-am fi oprit deci la această reapariţie, pe cît de virulentă pe atît de zgomotoasă, dacă ea n-ar fi simptomatică.

O ştim prea bine, bardul antisemit a fost sacrificat un timp pe altarul conjuncturilor. *Saturnaliile* sale produseseră într-adevăr prea mare vîlvă, scandalul sfîrşind prin a avea ecou nu numai în presa din Israel, dar şi în cea americană, pentru ca autorul lor să nu fie pus pe linie moartă. Altfel, antisemitismul său declarat şi în recidivă ar fi putut fi luat drept un antisemitism de stat. Trebuia evitat acest risc, dar, în acelaşi timp, în nici un fel sacrificat organizatorul marilor sărbători prezidenţiale, deoarece Corneliu Vadim Tudor nu este doar bardul antisemitismului, ci şi al „erei Ceauşescu“. Şi ca atare preţios şi preţuit la curte. Drept care a ticluit el, sau s-a ticluit, un lung memoriu către Comitetul Central şi cîteva exemplare au fost lăsate să „treacă clandestin“ în străinătate. Vadim Tudor se apăra în acest memoriu, instalîndu-se sub umbra tutelară a lui Eminescu. Nu e prima oară — şi nu va fi desigur ultima — cînd bardul îl confiscă pe Eminescu, de parcă marele nostru poet n-ar fi al tuturor, ci numai al lui, de parcă prezenţa sa miraculoasă n-ar fi avut alt sens decît să furnizeze, peste timp, o justificare demagogiilor unor urmaşi nedemni, nişte „fameni“ cum poetul nici nu și-ar fi putut închipui că se vor ivi vreodată în „dulcea“ lui Românie. Dacă memoriul — atît de secret, dar atît de răspîndit — al lui Corneliu Vadim Tudor ar putea fi rezumat (însă prolixitatea acestui trepăduș de Curte Nouă desfide logica, deci și rezumatul), am putea spune că el se bizuie mai ales pe un argument: din pricina pornirii rabinului Rosen s-a oprit publicarea completă a articolelor politice ale lui Eminescu. Orice am crede despre rabinul Rosen și oricare i-ar fi fost, în acest caz, năzuințele, știm cu toții că dacă opera politică a lui Eminescu nu este publicată integral, nu e din pricina unei opoziții de acest fel — peste care s-ar fi putut trece —, ci dintr-un motiv mult mai simplu și mai evident, în urma căruia și *Doina* e absentă din operele sale complete: și anume accentele sale antirusești, Eminescu fiind, printre clasicii noștri, unul dintre cei ce-au denunțat cel mai vehement marele pericol imperialist constituit încă de pe vremea lui de vecina noastră de la Răsărit. Din motive similare sau apropiate, nici un clasic al nostru nu este publicat integral în clipa de față.

Eminescu transformat în colac de salvare al unui astfel de ins, iată una dintre supremele injurii ce i s-au putut aduce poetului al cărui patriotism era înalt și firesc ca o respirație. Injurie ce nu poate însă fi percepută la nivelul la care s-a ticluit, primit și apoi răspîndit memoriul și unde, în ciuda locului ocupat în ierarhie sau din pricina lui, ecoul unui adevărat patriotism — ca să nu mai vorbim de acela al culturii — e atît de înăbușit, încît chiar și atunci cînd e citat, nici un vers de Eminescu nu mai poate fi înțeles.

Salvat deci de Eminescu, abuzînd de Eminescu, Corneliu Vadim Tudor și l-a luat drept scut în toate articolele sale întru glorificarea Congresului și a „epocii Ceaușescu“, ducînd îndrăzneala (dar termenul e neîncăpător, ar fi mai exact acela de blasfemie) pînă la a scrie negru pe alb că din *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie,* idealul lui Eminescu poate fi regăsit „strofă cu strofă, vers cu vers, cuvînt cu cuvînt“ în directivele celui de-al XIII-lea Congres al Partidului! Orice clasic român, de-ar fi readus o clipă din somnul său de veci în noua „eră“, în incredibila nouă eră, şi-ar dori revenirea cît mai grabnică în marea uitare, contemplînd chipul de azi al ţării. Două priviri însă ni se pare că ar fi mai ultragiate, născătoare de blestem sau de dezgust activ: cele ale unor Eminescu şi Caragiale. Primul, văzîndu-şi cele mai elementare speranţe bălăcindu-se în noroiul batjocurii şi marile figuri ale neamului, cîntate de el, transformate în personaje de circ; al doilea, realizînd brusc că cele mai acerbe din satirele sale devin neîncăpătoare pentru mahalaua crîncenă ce s-a întins peste tot.

Blasfemia lui Corneliu Vadim Tudor nu-l mînjeşte numai pe Eminescu, ci un întreg popor. Nu e paradoxal de a afirma că Corneliu Vadim Tudor (cacofonia aici nu ne jenează) nu este numai antisemit, ci în primul rînd antiromân. Dacă n-ar fi împotriva poporului său, cum ar îndrăzni el oare să-i sfideze suferinţele cotidiene şi să-i transforme mizeria materială şi spirituală într-un vis paradiziac? Nu există vers, nu există frază dintr-un articol de Corneliu Vadim Tudor care să nu fie o palmă pe obrazul lui „biet român săracu'“. Exemplele pridideasc, aşa încît ţi-e greu să alegi ceva din această litanie a degradării. Să luăm, totuşi, cîteva versuri din cele *Zece cîntece la alegerea Fiului Iubit* — printre cele mai scofîlcite ce-au fost vreodată scrise la noi. Să vedem la ce serveşte Eminescu:

Sînt patruzeci de ani de viaţă nouă
precum *luceferi* izvorînd curaţi
acest răstimp, de-l facem pe din două
răsare primăvara în Carpaţi.

Povestea cu „pe din două“ merită o paranteză. Toţi propagandiştii actuali sunt supuşi la o grea încercare: pe de o parte trebuie să glorifice 40 de ani de comunism, dar pe de altă parte să evidenţieze „era“, ce nu durează decît de 20 de ani. Cei 40 de ani trebuie să fie „global pozitivi“, ultimii 20, de-a dreptul fenomenali. Mai toţi scribii de ocazie se încurcă între cele două opţiuni. Vadim Tudor a găsit însă soluţia, taie „răstimpul“ acesta de urgie „pe din două“.

Căci de aproape 20 de ani
Mai viu se-aprinde soarele în steme
Suntem mai liberi și mai suverani
Partid și țară străbătînd prin vreme.
Avem în frunte un bărbat de seamă
E Ceaușescu — vajnic patriot

Nu e numai vajnic patriot. Dar și „al nostru viteaz avanpost“, „demiurg al noii Românii“, n-are rendez–vous numai cu istoria, ci „își pune semnătura glorios / Pe însăși geografia milenară / Pe care azi o schimbă cu folos... / Îi datorăm atîtea: Canalul și Metroul“.

Și mai departe, aclamînd distrugerea tocmai a trecutului:

„...și încă foarte noul / Proiect de Centru Civic în vechii București“.

După acest îndemn entuziast la demolarea vechiului București, versificatorul comite — e inevitabil într-o astfel de logoree de clișee ale adulării — și cîteva gafe. Nu numai că face din șeful statului „fondatorul doctrinei militare prin care națiunea îi este țării scut“ (ceea ce duce cu gîndul spre încazarmări prezente și viitoare), dar evocă în treacăt și mizeria generală, făcînd din ea un merit al Conducătorului:

Jurăm pe-ntreaga noastră viață,
Pe *austeritatea* ei...
Jurăm să fim la înălțimea Conducătorului de țară.

Iar din acest jurămînt către autorul „austerității“ forțate, Corneliu Vadim Tudor îi exclude în enumerarea „conlocuitorilor“ (pentru a fi credincios lui însuși) pe ... evrei.

Români, maghiari, germani:
O jerbă cu înflorire seculară.

Înfloresc deci toți, de nu mai pot, în afară de evrei, speță necunoscută de Corneliu Vadim Tudor pe pămîntul României, și asta de cel puțin un secol și nu numai de la Rosen încoace.

Cu excepţia lor, românii şi ceilalţi conlocuitori se bucură, evident, de acest „tip de glorie şi slavă cum n-am mai trăit nicicînd sub soare".

Nici în proză, fericirea şi gloria noastră a tuturor (minus evreii) nu sunt mai mici. Aflăm din diversele articole ce au invadat *Luceafărul* şi *Săptămîna* că suntem la ceasul „patriotismului total", că „ceea ce părea unora o utopie în 1945" s-a înfăptuit (asta ar putea fi adevărat, dacă adăugăm un epitet, „utopie neagră": în acest caz, într-adevăr, nici în închipuirea cea mai pesimistă, România nu putea ajunge într-o asemenea situaţie). Mai aflăm că „acum bogăţiile ţării" n-o mai părăsesc înspre „lupanarele" Occidentului: acum, cînd nu numai „bogăţia", dar şi strictul necesar ia calea exportului; că există „redute ale învăţămîntului, ştiinţei şi culturii", cînd ele sunt măcinate de putere; că numai duşmanii îndîrjiţi şi denigratori nu recunosc „restituirile culturale" ale epocii Ceauşescu, tocmai acum, cînd ediţiile critice nici nu se mai plătesc, văzîndu-şi apariţia dacă nu complet sistată, cel puţin considerabil încetinită; că avem un Conducător ce a schimbat nu numai geografia ţării (vezi Canalul şi Metroul din poem), dar şi a Europei (!), deoarece Planeta însăşi a fost uimită de construcţia Canalului ... Suntem dezolaţi că, într-un astfel de avînt planetar, Corneliu Vadim Tudor i-a uitat pe extratereştri.

Desigur, nu e prima oară cînd uimim Planeta. De la Adrian Păunescu la Dan Zamfirescu, trecînd prin toţi rimătorii şi gazetăraşii din vocaţie entuziaşti, ştim că din vremea lui Pericle sau a lui Ludovic al XIV-lea, nici o ţară europeană n-a mai avut o asemenea curte, o astfel de epocă, atîta lumină şi un atare răsunet. Curios, singurii ce nu şi-au dat seama de acest fenomen miraculos sunt străinii. Felul în care presa occidentală, cea franceză îndeosebi, vorbeşte de „socialismul dinastic" de la noi, insistînd asupra aspectului „concentraţionar" al Canalului, asupra mizeriei materiale din ţară, asupra terorismului de stat practicat de Bucureşti în străinătate, epitetele, deriziunea, indignarea sau trista constatare obiectivă că România e ţara din lagăr unde se trăieşte cel mai prost şi neostalinismul pare cel mai vădit contrastează simţitor cu elogiile ditirambice autodecernate în ţară.

De fapt, elogiile i le decernează Conducătorului numai cei bolnavi de ceea ce am putea numi „vadimită cronică". Din acest punct de vedere am găsit cazul lui Corneliu Vadim Tudor simptomatic. Fiindcă ne îngăduie un diagnostic. Care sunt simptomele „vadimitei cronice"? Le-am văzut rînd pe rînd: stahanovismul plecăciunii, faraonismul limbajului, sfidarea realităţii celei mai evidente şi imediate, batjocorirea marilor nume ale trecutului istoric și cultural prin invocarea lor împotriva firii. Într-un cuvînt, un naţionalism de vorbe goale, vînt și faţadă, ce desfigurează, murdărește prin deriziunea planificată patriotismul real. Vadimita cronică reprezintă, fără îndoială, primul caz de fascism și rasism de la noi care este în același timp — și în primul rînd — un antiromânism. Nici cei mai înverșunați dușmani ai noștri n-au reușit să ne deznaţionalizeze mai tare decît o fac metodic cei atinşi de vadimita cronică, acoperind zi de zi şi clipă de clipă tot ce e valoare românească a trecutului sub mormanul de ridicol al exaltării lor de comandă. Măscăricii aceștia de curte ne transformă istoria într-un circ cu clovni triști, iar prezentul, într-un rîs isteric schimonosind, prin acest rictus permanent, chipul ţării.

Vadimita cronică — o boală extrem de gravă și, probabil, nevindecabilă. Cultura, bunul-simţ, cinstea intelectuală, perceperea exactă a realului reprezintă însă tot atîtea vaccinuri eficace. De aceea nu există în acest context bolnavi nevinovați. De vadimita cronică sunt direct responsabili toți cei care o au. Nimeni nu se poate molipsi, dacă nu o vrea. Iar cînd o vrea cu tot dinadinsul, e ca s-o trateze cu carieră, să se îngrijească la Comitetul Central și să guste din drogurile puterii. Mai exista, uitasem, o caracteristică a acestei boli: sleiește, cînd îl ai, talentul. Uitasem, deoarece cel mai adesea tocmai pentru că nu ai talent te molipsești de vadimita cronică.

Exact ca în cazul lui Corneliu Vadim Tudor.

25 ianuarie 1985

În ultimele luni, articolele ce apăreau în presa literară asupra lui Sorin Titel aveau, în chip insolit, aspectul oarecum al unui bilanţ: despre o operă în curs de scriere se vorbea, din ce în ce mai mult, ca despre un întreg pe care timpul nu-l mai poate nici ştirbi, dar nici adăugi. Or, lucrul acesta nu e posibil decît în absenţa autorului. De fapt, lumea literară bucureşteană se pregătea pentru această absenţă, în afară de Sorin Titel. N-a ştiut, se pare, că are un cancer incurabil, aproape pînă în ultimele clipe. Detaliul n-ar trebui menţionat (există o necesară discreţie în faţa întîlnirii oricăruia dintre noi cu moartea) dacă, pe de o parte, Sorin Titel nu şi-ar fi regăsit în felul acesta propriile-i personaje, în candoarea şi vulnerabilitatea lor, iar pe de alta, articolele despre el n-ar fi arătat nu numai valoarea acestei opere, dar şi cît era de iubit autorul de către colegii săi.

Vital și în acelaşi timp discret, prudent dar de o prudenţă ce nu se lasă prinsă în capcanele laşităţii*, sigur deci în prietenie ca şi în relaţiile cotidiene, cultivat însă fără ostentaţie — Sorin Titel avea în plus o calitate atît de rară, încît era apreciată de toţi, şi poate în primul rînd de cei lipsiţi de ea: conştient, probabil, de valoarea cărţilor sale și preocupat în mod normal de receptarea lor, el nu dădea nici un semn de megalomanie literară. Într-un climat precum cel bucureştean, unde geniul se culege pe toate drumurile și atîţia se cred depozitarii lui privilegiaţi (ar trebui într-o zi încercată o sociologie a acestui fenomen de umflare disproporţionată a eului, de egotism exacerbat, pîndit de vanităţi culpabile), Sorin Titel era una din excepţiile ce reabilitau demnitatea breslei. Această rară trăsătură de caracter a devenit și mai vizibilă cînd Sorin Titel și-a văzut o carte publicată la Paris — visul oricărui scriitor român. Nu numai că *Lunga călătorie a prizonierului* a fost publicată, în traducerea Mariei-France Ionesco, la una din marile edituri pariziene, Denoel, colecţia „Lettres Nouvelles“, dar a fost şi insistent comentată de critica franceză, favoare într-adevăr rarisimă, de care nu s-au bucurat nici Marin Preda, nici Constantin Ţoiu, nici Nicolae Breban, spre a lua drept exemplu doar scriitori de mult confirmaţi la ei acasă. Succesul de critică al *Lungii călătorii* a fost atît de deplin, încît dacă n-ar fi dispărut — atunci — colecţia lui Maurice Nadeau, unde fusese publicat, şi, poate, dacă n-ar fi abandonat cu totul parabola și onirismul în favoarea altor strategii narative, Sorin Titel s-ar fi putut situa printre atît de rarii scriitori români cu adevărat cunoscuţi la Paris. Or, din acest succes, Sorin Titel trăsese motive de satisfacţie firească, dar nici unul, absolut nici unul pentru a se găsi superior confraților săi bucureşteni, printre care a rămas acelaşi ca şi mai înainte: afabil, călduros, egal. Vanitatea îi era străină, și în viață și în cărţi. Eroii îi sunt oamenii mijlocii, împărtăşind cu creatorul lor candoarea — şi chiar o anume naivitate —, un fel şters de a trece prin existenţă (ceea ce nu-i impiedică de a avea destin), o bună-cuviinţă a voioșiei, dar și sentimentul vulnerabilităţii lor în faţa timpului ce le macină bucuriile şi le grăbeşte trecerea. Şi Lucian Raicu, mai recent, în *România literară*, şi Eugen Simion în capitolul consacrat lui Sorin Titel în tomul al III-lea din *Scriitori români de azi* au dreptate să insiste asupra acestei sensibilităţi sfîşiate de presimţiri şi interogații tragice și deschise mereu asupra melancoliei trecerii timpului, cu atît mai acute cu cît afirmaţia vitală atîrnă mai greu în celălalt platou al balanţei. Cu aceeaşi discreţie însă ce-i interzice lui Sorin Titel semnele de exclamaţie, îi înăbușă patosul, nu-i dă drumul lacrimilor. Ceea ce nu împiedică destinul să vorbească tare şi clar şi în această operă, și în existenţa creatorului ei. Amîndouă împletite pînă la sortilegiu, ca şi cum opera ar conţine, în filigran și în neștiința autorului, destinul acestuia din urmă. Nu e probabil o întîmplare că ultimul roman al lui Sorin Titel a fost tocmai *Femeie, iată fiul tău!*, prefigurîndu-i halucinant sfîrșitul. Indiferent nu e nici acel geamăt stins smuls de trecerea lucrurilor, fiinţelor, momentelor, vieţii, parcurgîndu-i întreaga operă. Totul pare a se orchestra undeva, în străfunduri negre. Deoarece neagră este moartea unui romancier de numai 49 de ani, în deplină forţă de creaţie.

---

* Cu excepţia unui singur articol, recent, despre Canal.

Ca şi cum ar fi ştiut acest lucru, Sorin Titel s-a grăbit, în felul său tihnit şi ne-dramatic, să-şi desăvîrşească înainte de vreme opera, în pofida timpului măsurat, prost măsurat.

În miezul ei, o enigmă: ruptura între onirismul şi parabolismul din *Lunga călătorie a prizonierului*, fabulă becketiană şi angoasată asupra condiţiei umane în context totalitar, şi ciclul romanesc ce a urmat, redînd realului toate drepturile, chiar dacă uşor fărîmiţate pe alocuri de tehnicile moderne ce continuă să macine cronologia şi să complice necesar raporturile dintre narator, personaje şi perspectivele povestirii. Eugen Simion — în studiul amintit — ignoră ruptura, insistînd asupra faptului că fantasticul se integrează în real, trecerea săvîrşindu-se printr-un alunecuş firesc, neostentativ. Este, fără îndoială, exact, numai că ceea ce s-a putut numi, la un moment dat, onirismul lui Sorin Titel nu se reducea la fantastic, ci implica, aşa cum se vede clar din *Lunga călătorie a prizonierului*, parabola, renunţarea la orice aparenţă — sau amintire — de realitate. Or, ruptura se săvîrşeşte brusc, prin revenire la universul din debuturile autorului, spre un surplus de realitate, minuţios descrisă, chiar cînd e pusă în chestiune prin multiplicitatea unghiurilor de vedere. Albul, creta ce şterge toate contururile bine desenate ale aparenţelor în *Lunga călătorie* sunt deodată înlocuite, în ciclul ce începe cu *Ţara îndepărtată*, printr-o paletă de o bogăţie de culori exarcerbată. Caleidoscopat, realul e covîrşitor, dens, uneori chiar înăbuşitor.

S-ar putea, în definitiv, ca *Lunga călătorie* să fi fost în această operă, alături de *Noaptea inocenţilor*, excepţia, şi atunci totul se înlănţuie normal de la debut pînă în ultima clipă, cea „mai repede“ dintre toate. Rămîne totuşi enigma acestei excepţii, ale cărei raporturi de bună vecinătate cu celelalte cărţi sunt atît de îndoielnice.

Timpul nu i-a îngăduit lui Sorin Titel s-o dezlege pentru noi.

8 februarie 1985

Ce „nu pune probleme“, după expresia consacrată, responsabililor culturali şi cenzurii? Chiar dacă n-ar exista, s-ar spune că sarcina lor este de a le crea. Aşa s-a întîmplat recent cu patru poeme ale Anei Blandiana, publicate în *Amfiteatru* (decembrie 1984), pe care alarma bruscă şi delirantă a cenzurii le-a transformat într-unul din primele samizdaturi ale literaturii noastre.

Prin măsurile violente de retorsiune luate de autorităţi cu prilejul publicării lor, regimul le-a făcut să circule din mînă în mînă, încărcîndu-le cu forţă explozivă.

Autorităţile au intrat în panică. Se pare că redactorul-şef şi redactorul-şef adjunct de la *Amfiteatru* ar fi fost daţi afară, Constanţa Buzea, responsabila cu poezia la această publicaţie, ar fi fost retrogradată, iar autoarea însăşi, într-un prim moment, şi-ar fi văzut semnătura interzisă în orice publicaţie şi cărţile scoase din planul pe 1986. Ultimele verbe, de altminteri, n-are sens să le punem la condiţional: la un moment dat, caseta Anei Blandiana din *România literară* n-a mai apărut. Apoi dreptul la semnătură i-a fost redat. E de văzut dacă se va reveni şi asupra măsurilor luate împotriva celor doi redactori de la *Amfiteatru* şi a Constanţei Buzea. Ei rămîn mai expuşi, deoarece nu sunt, ca Ana Blandiana, apăraţi pînă la un anume punct de notorietatea creată, printre altele, de Premiul Herder acordat anii trecuţi.*

---

* Iată un exemplu precis de comentariu în care prudenţa tactică atinge limitele camuflajului. Poemele Anei Blandiana erau cu adevărat incendiare. Iar răzvrătirea, desigur, nu doar poetică. „Eu cred că sîntem un popor vegetal / Cine a văzut vreodată / Un copac revoltîndu-se?“ semăna a diagnostic lipsit de orice iluzie. Atît *Cruciada copiilor*, cît şi *Totul*, *Delimitări* sau *Eu cred* meritau statutul de samizdat. A pretinde că, în acest caz, cenzura acordă un statut de rezistenţă unor versuri ce nu o conţin era doar un fel — singurul — de a o apăra pe Ana Blandiana de consecinţele curajului ei.

Era, în acei ani, de ales între a insista asupra valorii contestatare a unor texte sau, dimpotrivă, a le atenua spre a-l apăra pe autorul lor. Am ales, sistematic, al doilea demers.

În cazul de faţă, am citit poemele incriminate la microfon, lăsîndu-le să „explodeze“ pe unde. Ne-am luat drept complici ascultătorii, după cum autoarea îşi făcuse din cititorii ce răspîndeau aceste versuri tot nişte complici.

Cred, mai departe, că era singurul „complot“ cu putinţă cînd scriitorul incriminat de putere nu alegea calea disidenţei deschise.

12 aprilie 1985

În interviul pe care l-a acordat ziarului *Le Quotidien de Paris* (28 martie '85) pe marginea apariţiei unei noi cărţi intitulate *La Bêtise,* André Glucksmann constata:

„Prostia ofensivă din estul Europei înseamnă moartea culturii europene.“

Şi, pentru a ilustra distrugerile operate de ofensiva prostie, el lua cazurile extreme din Răsăritul comunizat, Cehoslovacia, dar mai ales România, unde „regimul Ceauşescu este pe cale de a rade vechile biserici ortodoxe ale Bucureştiului“.

Asaltul împotriva trecutului nostru în piatră, asupra căruia se scrie destul de mult, de un an încoace, în presa pariziană (au apărut şi studii serioase — ca acela din revista *L'Alternative* — şi nu numai articole circumstanţiale), a avut un reînnoit ecou la Paris în primăvara asta, cînd o nouă Asociaţie a Românilor pentru Protecţia Monumentelor şi Lăcaşurilor Istorice, alcătuită de arhitecţi, istorici şi oameni de cultură din exil, a înmînat UNESCO-ului un protest cerînd oprirea oricărei demolări de monumente şi lăcaşuri istorice în România, dar şi reînfiinţarea Comisiei Monumentelor Istorice, desfiinţată în 1977, şi respectarea integrală a Cartei UNESCO, semnată şi de România, privind conservarea şi deplasarea monumentelor. Asociaţia a organizat şi o manifestaţie la Trocadéro, pe ziua de 1 aprilie, cu mari panouri cuprinzînd harta Bucureştiului, cu cartierul dărîmat şi fotografii ale bisericilor distruse, deplasate sau ameninţate.

De ce revenim azi, de Vinerea Patimilor, asupra manifestaţiei şi a ecourilor ei? Pentru că — şi metafora, din nefericire, nu e deloc gratuită — de vreun an încoace asistăm la succesive şi repetate răstigniri ale trecutului şi culturii noastre — al căror ecou, dacă a ajuns pînă la Paris, n-a trecut prin zidul de tăcere şi indiferenţă vinovată al Patriarhiei de la Bucureşti. Arielle Thédrel, în ziarul *Le Figaro*, îşi exprimă uimirea — o împărtăşim din plin — în faţa atitudinii patriarhului care, departe de a protesta împotriva distrugerii bisericilor, întreţine cu puterea relaţii privilegiate. Demolările din Bucureşti reprezintă un fenomen unic chiar şi în lumea comunistă, şi simptomatic ni se pare, din acest punct de vedere, faptul că manifestaţia de la 1 aprilie de la Trocadéro e prima în acest gen de la Paris. Pe Esplanada Chaillot au avut loc primele greve ale foamei ale unor români exilaţi, de aici au pornit toate manifestaţiile spre ambasada română. Dar de fiecare dată era pentru a salva oameni — şi ideile personificate de ei — de persecuţia abătută asupra lor în România. Primele greve ale foamei aveau drept scop reunificarea familiilor, cele care au urmat, ca şi manifestaţiile din faţa ambasadei, constituiau tot atîtea proteste împotriva încălcării drepturilor omului în România: pentru Paul Goma, întemniţat, şi Mişcarea sa privind drepturile omului, pentru minerii din valea Jiului în grevă, pentru Sindicatul Liber al Oamenilor Muncii din România, pentru părintele Calciu întemniţat. Astfel de manifestaţii împotriva persecuţiilor din ţările cu regim comunist le regăseai şi în faţa ambasadelor Poloniei, Uniunii Sovietice, Afganistanului. E însă pentru prima oară — la 1 aprilie — cînd se manifesta pentru un nou soi de victime: mărturiile în piatră ale trecutului nostru; victime ale unui proiect de pură megalomanie şi de desfigurare a Bucureştiului. De la demonstraţiile de tip clasic pînă la aceasta din urmă — o întreagă şi nefericită evoluţie: nu numai oamenii ţării pot fi supuşi presiunilor, pedepselor, schingiuirilor, dar şi cultura acestei ţări se află probabil în cel mai mare pericol din cîte le-a avut de înfruntat. Buldozerul a devenit astfel figura ultimă şi cea mai grăitoare a unei campanii anticulturale începute încă de la „Tezele din iulie 1971“ şi care, în ciuda declaraţiilor de principiu şi de ipocrizie, în ciuda făţarnicului titlu de „Cîntarea României“ acordat unui festival neîntrerupt al falsei bucurii şi al falsului folclor, tinde metodic şi numai aparent paradoxal la *deznaţionalizarea* unui întreg popor. Această deznaţionalizare — în curs de îndeplinire — a fost mai întîi obţinută prin parodia de circ a trecutului. Acest stadiu, în sine delirant, a fost şi el depăşit în clipa cînd, în acelaşi timp cu propaganda schimonosită şi fariseică pentru un trecut pus să-i ofere filiaţii celebre lui Ceauşescu, primul buldozer a început să distrugă primele pietre, martore ale acestui trecut. Buldozerul arunca astfel în pulberea neantului nu numai mărturia trecutului, dar şi minciuna fundamentală a propagandei oficiale.

La toate acestea mă gîndeam în ziua manifestaţiei pariziene corespunzînd cu prima zi de primăvară a Parisului, ce ieșea astfel dintr-o iarnă mai grea ca de obicei. Dar nu atît de grea ca aceea din România. Şi asta nu doar dintr-o altă situare geografică şi dintr-o simplă diferenţă de termometru. De totdeauna, iernile la poalele Carpaților au fost mai dure ca pe malurile Senei. Nu e nici primul ger asupra Bucureştiului, nici prima iarnă cumplită. Nu rigoarea naturii se află în cauză, ci mîna omului care, în loc să lupte împotriva ei, o înrăutăţeşte. Totul pare a fi fost înfăptuit într-adevăr de-a lungul acestei ierni spre a împiedica prin măsuri administrative pe oameni să se apere de frig. O naţiune întreagă a fost sinistrată de incuria sau chiar reaua-voinţă sistematică a puterii. România iese lividă din iarnă, cu oameni morţi sau bolnavi, cu bătrîni şi prunci dispăruţi sau la capătul puterilor, supusă parcă în întregime buldozerului ce i-a nimicit bisericile, casele vechi, monumentele şi pîndeşte mai departe. Victimele acestei ierni stau alăturate, în articolele din presa franceză, în aceleaşi coloane şi pe aceleaşi rînduri cu monumentele sacrificate. Şi e normal să fie aşa: acelaşi este gestul, aceeaşi intenţia. Pînă la un punct: acelaşi destinul. Pînă la un punct doar: deoarece, dacă omul poate ceva pentru dăinuirea pietrei, prin protestul şi curajul său, piatra, ea, nu poate fi decît martora acestui curaj sau a acestei laşităţi.

Ieșim deci din iarnă istoviţi. Dar, dacă rotirea stelelor și a vremii ne asigură că, în succesiunea anotimpurilor, nu poate veni acum decît primăvara, statornicia piezişă a puterii menţine pericolul integral.

E ca un timp oprit în loc. Ca şi cum Vinerea Patimilor s-ar eterniza în calendar.

19 aprilie 1985

„Surîsul e un curaj pe care Istoria l-a hărăzit mai întîi Helladei“, scrie Dan Hăulică în volumul său *Nostalgia sintezei*. De fapt, întreaga carte stă nu numai sub semnul Helladei, dar și al unei culturi fără complexe care, într-un secol al încrîncenării și al punerii în chestiune, redescoperă bucuria privirii. „Atena — spunea Malraux, citat de Dan Hăulică — n-a descoperit poate bucuria, dar a descoperit gloria bucuriei.“ Și cu toate că, atunci cînd îl comentează, Dan Hăulică insistă: „Grecia știe că bucuria are drept la gloria stilului“, accentul nu este pus, de-a lungul acestor pagini, atît pe fărîmițata glorie a civilizațiilor defuncte, cît pe bucurie. Întrebării angoasate a lui Malraux (la el, lirismul e exacerbat de presimțirea neantului căruia poporul de statui din *Muzeul imaginar* îi face față), acestei întrebări pîndite de umbre și reci constelații, îi răspunde — și nu-i corespunde — la Dan Hăulică o alta, deschisă, apolinică, încrezătoare în destinul omului făurit *de* și *prin* cultură. Într-o epocă precum a noastră, cînd istoria ne-a silit să ne recitim clasicii prin lupa derizoriului și grotescului, o epocă peste care domnește parcă așteptarea descompusă a unui Godot ce nu se va ivi niciodată, în acest climat de „sfîrșit de partidă“, Dan Hăulică, la umbra Parthenonului, face un pariu neobișnuit. „Oricum — afirmă el, și în acest «oricum» pătrunde un fel de sfidare a optimismului — oricum trebuie să știm mereu să ne bucurăm cu forța inepuizabilă a mileniilor.“ Mileniile sunt creatoare de cultură, chiar și atunci cînd par a o măcina. Tot de la Malraux am învățat să vedem în uzura timpului un element patetic de purificare a operei de artă. Fără a se deda, cum singur spune, la o „fenomenologie complezentă a uzurii“, Dan Hăulică exaltă și el „ruina“, cu „vitala ei inteligență“ ce ne dă mereu impresia „că se apără“. Cum am putea oare suporta azi aglomerarea exuberantă a monumentelor și statuilor din Olympia, dacă timpul n-ar fi impus un fel de „igienă“ a spațiului? Cînd scurgerea nesățioaselor vremi ne-a obișnuit cu surîsul orb al statuii cu piatra spălată de ape, cum am mai fi în stare să primim excesul culorilor ce o năpădeau la origine, şi ce cap ar fi, pentru noi, în stare să se aşeze între aripile Victoriei din Samothrace? Ruina, mai mult desigur decît insolenţele iconoclaste ale unei avangarde sau alteia, ne îngăduie să ne apropiem fără complexe de acele statui ale Helladei pe care doar copiile lor romane — un „coşmar de ipsos", cum scrie Dan Hăulică — le încărcaseră cu academism. Întîlnirile Romei cu Grecia sunt pline de astfel de desfigurări.

Roma nu e totuşi nedreptăţită în această carte. Îi este dedicat unul din capitole, ce s-ar putea intitula, parafrazîndu-l pe Thomas Mann, „Moartea la Roma". Nu numai Castelul Sant'Angelo, cu „centura de cruzime" stratificată în juru-i de istorie, ci toate pietrele Romei, la temelia cărora par a fi aşezate, ca două simboluri, Coliseul şi Cloaca Maximă, sunt atinse, ca într-o fatidică fîlfîire, de pala morţii. „Pământ compus din pulberea morţilor şi dărîmăturile imperiilor" — constata Chateaubriand, citat de altminteri de Dan Hăulică, alături de Doamna de Staël sau de Goethe. Numai că nici pulberea, nici aripa morţii nu aşază între privitor şi Roma un ecran al înfricoşării. Dimpotrivă, Dan Hăulică găseşte că Roma te subjugă imediat, spre deosebire, de pildă, de Paris, a cărui captaţie e mai lentă, mai insidioasă, are într-un fel nevoie de complicitatea ta binevoitoare. Seducţia romană, cu teatralitatea „grandios promiscuă" a locuitorilor săi, aşa cum i-a imortalizat Fellini, nu ţine însă, pentru autor, în nici un fel de o *morbidezza*. Neasemuitul cer al Romei — din el i se pare autorului că se coboară un fel de „lumină nutritivă" — schimbă parcă semnele piezişe de la rădăcina monumentelor. Moartea devine astfel la Roma, sub pana autorului, o exaltare a vieţii.

Dar ce nu este exaltare în această carte? Cu condiţia ca natura să se supună artei, să-i menajeze spaţiile şi să-i întărească conturul, nu există peisaj sau monument care să nu provoace fervoarea autorului. Lumea toată e un muzeu imaginar al luminii, iar cultura, singura respiraţie cu putinţă. De aceea probabil că Hellada deschide şi domină această carte. Dan Hăulică e la el acasă peste tot: la umbra Parthenonului, dar şi în faţa picturilor lui Salvador

Dali, chiar dacă uneori cade în ispita de a-i lua în serios declarațiile ludico-paranoice. Și în mijlocul furtunilor la Turner, dar și analizînd metaforele lui Horia Damian. Ar fi inutil, de altminteri, să enumerăm spațiile unde Dan Hăulică e la locul lui în cultură.

La curent cu toate constelațiile epocii și cu punerea artei sub semnul incertitudinii, într-un secol în care s-a încercat — și se mai încearcă încă — dezintegrarea ființei umane, Dan Hăulică pare a le răspunde printr-o încredere fără de margini în puterea recuperatoare a culturii. Generozitate, optimism, vitalitate, îmbinate cu o mirare fericită ce nu poate fi decît semnul unei extreme tinereți, cînd ți se pare că arta, cunoașterea îți vor dărui răspuns la toate întrebările, iar existenței, sensul ei.

Mai e nevoie să spunem cît de importantă ni se pare întruparea acestui paradox pentru cultura noastră supusă, cum prea bine o știm, tuturor încercărilor? Numai unui astfel de avînt activ i se datorează apariția *Secolului 20*, această „nostalgie a sintezei“ repezentînd una din cele mai insolite pedagogii ale clipei de față: pedagogia încrederii și a surîsului. A încrederii, orice s-ar întîmpla, în capacitatea noastră de a produce și primi cultură.

26 aprilie 1985

Apariția în editura Albin Michel, într-o traducere franceză de Alain Paruit, a romanului lui Bujor Nedelcovici *Le second messager* constituie o triplă surpriză. Prima: romanul este publicat direct în limba franceză, originalul românesc — intitulat, mult mai sugestiv, *Ereticul îmblînzit* — nevăzînd lumina tiparului în țară. A doua: autorul ne oferă o dată cu *Le second messager* prima mare utopie negativă, pe linie orwelliană, văzută din Răsărit. E drept că un scriitor ungur, György Dalos, a scris un *1985,* dar era vorba de o urmare la *1984,* sarcastică și cultivînd umorul, deci, într-un fel, negînd esența a ceea ce Alain Besançon numea pe drept cuvînt „Apocalipsa după Orwell“. Or, *Le second messager,* în întunecata-i profeţie, ne oferă o altă şi inedită figură a acestei posibile apocalipse. O a treia surpriză, în sfîrşit: Bujor Nedelcovici inovează aici, şi ca tehnică, şi ca structură, şi ca stil. Părăsim tipul de naraţiune şi de psihologie din precedentele sale cărţi, nu mai avem acea impresie pe care o dă în general romancierul român, de a avea timpul în faţă: timpul lui şi al cititorului. În *Le second messager,* timpul e gîtuit, respiraţia sufocată, se intră în povestire direct ca într-un coşmar, fără lunga plajă a introducerii, a pregătirii, a jocului ezitant cu subiectul. Stilul precipitat, fraza concisă, febricitînd de graba de a spune incredibilul, participă şi ele la acest negru suspans ce te obligă, ca pentru un roman poliţist, dar cu nici unul din inconvenientele genului, să nu laşi cartea din mînă.

Filiaţia orwelliană înlesneşte nu numai proiectul, dar şi realizarea lui. Din acest tip de utopie, Bujor Nedelcovici păstrează cadrul, condiţia *sine qua non,* şi metoda. Cadrul e acela ideal al utopiei în general: o insulă. Condiţia: eroul să fie, într-o lume total dezumanizată, ultimul om care să încerce ultima revoltă şi să iasă înfrînt. Metoda: a duce pînă la incredibilele-i consecinţe dezumanizarea, dezvăluind, prin această distanţă a imposibilului, esenţa însăşi a fenomenului, inepuizabil prin descriere directă şi realistă.

Diferenţe există însă între *1984* şi acest *Eretic îmblînzit* ce s-ar mai fi putut intitula şi „1985“. Diferenţa de dată indică şi pe aceea de viziune. Bujor Nedelcovici duce pesimismul orwellian şi mai departe decît ceea ce am fi putut considera, o dată cu înfrîngerea lui Winston, drept ultimul prag. În *Ereticul îmblînzit* nici nu mai e nevoie de tortură pentru a condiţiona ansamblul populaţiei, *ideoterapia* practicată la atît de bizarul Institut de orientare, educaţie şi învăţămînt e de ajuns pentru a răpi omului sufletul, eul său, pentru a-i anula visele, a-i sfredeli memoria şi a o goli de amintirile personale. Transformarea omului individual în om social, în „om-cîrtiţă“, se face fără tortură, după cum supravegherea lui nu mai necesită mijloacele clasice în regimuri dictatoriale: poliţie, denunţători, agenţi, microfoane ascunse etc. Există, bineînţeles, şi în această utopică insulă nişte brigăzi ale ordinii, dar fiecare cetăţean e propriul său denunţător; cînd se simte străbătut de o nelinişte, cînd se lasă surprins de o amintire prea personală, cînd entuziasmul său coboară sub limita admisă în această insulă a fericirii proclamate, telefonează singur la Institut şi reîncepe un curs de reeducare prin „ideoterapie“ ce-l va reda societăţii, util şi eficace. Enigma romanului lui Bujor Nedelcovici stă tocmai în natura Institutului şi a ideoterapiei sale, în care nu vom pătrunde decît spre finalul cărţii, de unde şi suspansul de care pomeneam.

Obţinerea unui „om nou“ fără tortură reprezintă originalitatea *Ereticului îmblînzit* faţă de *1984*. Nu e însă singura. Dacă la Orwell, deseori, eseul, teoria au precădere asupra substanţei propriu-zis epice, ca să nu mai vorbim de personajele ce aparţin mai mult simbolului, la scriitorul român utopia nu sfidează concretul, ci se îmbină cu el. În acest univers al irealităţii comandate de sus, totul este în acelaşi timp de o covîrşitoare, sufocantă realitate. De la oamenii-cîrtiţe, uniformizaţi ideologic dar tipizaţi în planul epic, fiecare dintre ei fiind memorabil, pînă la Guvernatorul insulei. Big Brother, în *1984*, era de neatins. Portretul său: peste tot, pînă la obsesie; el, în carne şi oase: nicăieri, de te puteai întreba dacă există cu adevărat sau e numai figura simbolică a puterii absolute, pretextul în numele căruia această putere face ravagii. Guvernatorul din insula lui Bujor Nedelcovici nu numai că există în carne şi oase, cu tipul său uşor asiatic, dar, prin poziţia ocupată, prin inteligenţă şi cinism, se află cel mai direct în contact cu o realitate interzisă celorlalţi.

Asemănările şi deosebirile dintre *Ereticul îmblînzit* şi prototipul utopiei negative care rămîne *1984* se opresc aici.

Romanul lui Bujor Nedelcovici se deschide cu un fel de întoarcere a „fiului risipitor“. După 11 ani de peregrinări în străinătate, unde a devenit un romancier celebru şi premiat, Danyel Raynal revine în insula sa spre a-şi încheia viaţa în casa părintească. Prea mari iluzii nu-şi face. Dacă a plecat din insulă, a făcut-o pentru că acolo domnea o dictatură greu suportabilă, unde cărţile îi erau sfîrtecate de cenzură, delaţiunea era instituţionalizată şi opozanţii dispăreau prin închisori. Presupune totuşi că răul se va fi atenuat şi că va putea să ocupe un post la Universitate, să publice o carte mai veche, blocată la cenzură, să-şi regăsească prietenii de adolescenţă şi mai ales pe iubita sa, Micheline. Şi, într-adevăr, prietenii îl primesc cu entuziasm, i se promit catedra la Universitate şi publicarea cărţii. În plus, în afara unei invazii de omizi şi de viermi (totdeauna totalitarismul îmbolnăveşte pînă şi natura, omizile nefiind decît simbolul acestei molime), insula pare curată, liniştită — prea? — pieţele şi străzile asemenea. Peste această imagine poleită încep însă să se suprapună întrebările. Să intervină fisurile. Pe străzi, oamenii merg, ca altădată maşinile, în sens unic. Muzica a fost înlocuită cu marşuri. Trecătorii parcă şi-au pierdut chipul, într-atîta seamănă unii cu alţii. Dar mai ales Micheline îi rezervă lui Danyel surpriza cea mai mare: după o primă întrevedere, cînd încearcă să-i explice, în fraze sacadate de însăşi spaima de a fi pronunţate, natura nouă a vieţii în insula acoperită de entuziasmul lătrător al sărbătorii neîntrerupte, Micheline se autodenunţă, telefonînd, în prezenţa lui, la Institut spre a fi admisă la o nouă cură de reeducare. Rămas fără Micheline, dar punînd pe seama unei depresiuni a ei o bună parte din ceea ce îi dezvăluise, Danyel îşi dă seama că, în timp ce unii dintre prietenii lui de altădată ocupă posturi importante, în redacţii şi edituri, alţii sunt aruncaţi în poziţii neverosimil de subalterne (unul dintre ei e profesor de filozofie la un azil de bătrîni) sau au fost înghiţiţi de Institut. Pe cel mai intim dintre ei, Jean Elby, îl va regăsi, de altminteri, într-o rezervă a Institutului — înainte de reeducare — şi împreună cu el va pune la cale actul său de revoltă supremă, de erezie încă neîmblînzită. Nu înainte însă de a constata că promisiunile de catedră universitară şi de publicare a cărţii sunt iluzorii, că în insulă „spălarea creierelor“ a atins proporţii nebănuite, ca şi mizeria celei mai mari părţi din populaţie, neînscrisă în Ligă. De această mizerie şi murdărie proletară se izbeşte la cantina unde este obligat să mănînce sau în magazinele unde alimentele sunt date după computer, în cantităţi neîndestulătoare. Ţara este una de spectre, realitatea e confiscată, iar populaţia e împărţită în două categorii separate parcă de o prăpastie: privilegiaţii din Ligă şi masa amorfă a celorlalţi. Ceea ce rezumăm însă aici în cîteva fraze este descoperit de Danyel încetul cu încetul, capitol după capitol, într-o neîntreruptă revelaţie. Cu Jean Elby pune, deci, la punct strategia revoltei: la Congresul Scriitorilor ce urmează să aibă loc, el, Danyel, scriitor celebru peste hotare, să ia cuvîntul şi, profitînd de faptul că discursurile sunt transmise prin radio şi televiziune pînă şi pe străzile pline de imense ecrane, să se ridice împotriva Guvernatorului şi regimului impus de el. Şi, într-adevăr, transmisia nu e întreruptă în momentul rechizitoriului său, şi îl poate rosti pînă la capăt. Surpriza cea mai neagră de abia de acum încolo îl aşteaptă: nimeni, dar absolut nimeni nu-i înregistrează protestul, e ca şi cum nu s-ar fi întîmplat nimic. De fapt, nici nu s-a întîmplat: fiecare om a întrerupt în el însuşi difuzarea discursului în clipa cînd devenea primejdios, pur şi simplu nu l-a auzit. Singurul care s-a distrat, inteligent şi cinic, a fost Guvernatorul. Danyel îi va cere, totuşi, o audienţă. Guvernatorul, sătul de toţi adulatorii din jur, e interesat de Danyel, căruia îi propune fie favoarea de a repleca în lumea largă, fie un post important pe lîngă el. Danyel respinge cele două propuneri şi încearcă să reziste singur, din moment ce e imposibil s-o facă alături de alţii. Dar, supus unor presiuni greu tolerabile (i se ia o parte din casă, este înfometat, nu mai are bani nici să se încălzească), şi mai ales nemaiputînd suporta izolarea totală în protest, cere şi el pînă la sfîrşit să fie dus la Institut, unde se va supune reeducării alături de Jean Elby.

Vom afla deci, în sfîrşit, în ce constă reeducarea? Nu încă, suspansul continuă, şi în această amînare aflăm şi una din cele mai mari izbînzi estetice ale cărţii. Îl regăsim deci pe Danyel consilier al Guvernatorului şi pe cale de a deveni al doilea personaj al regimului. Ideoterapia a reuşit peste aşteptări. Numai că, fiind uşor obosit, îşi ia o vacanţă şi cere să i se aducă din arhiva Institutului carnetul de note în care își însemnase zi de zi tot ce i se întîmplase acolo. O dată cu el, redescoperind ceea ce într-un fel uitase (pierderea memoriei face parte din ideoterapie), dezlegăm și noi marea enigmă a Institutului, unde cuplul călău–victimă, torționar–torturat își desăvîrșește complicitatea fără urmă de suferință fizică. Și poate că presiunea morală continuă și insuportabilă prin care victima este golită de tot ceea ce i-a aparținut pentru a deveni un simplu obiect social n-ar fi reușit întru totul fără lovitura finală ce determină un fel de explozie a personalității lui Danyel. El află, într-adevăr, că pînă și erezia sa fusese programată de Institut. Manipulat fără voia lui, Jean Elby nu făcuse de fapt, propunîndu-i să țină discursul incendiar la Congresul Scriitorilor, decît să execute un plan pus la cale de autorități. Jean Elby se va sinucide (sau va fi ucis), în timp ce Danyel va deveni secundul Guvernatorului. Își va sacrifica pînă și iubita de altădată, pe Micheline, iar în final ne va lăsa să-i presimțim sinuciderea.

Iată cine este „ereticul îmblînzit“. Dar „al doilea mesager“? Cartea se încheie așa cum a început. Un alt „fiu rătăcitor“, un arheolog stabilit tocmai în Peru, se întoarce și el în insulă și, cum primele sale fraze sunt aidoma celor pe care le-a rostit Danyel la început, se poate lesne deduce că și itinerarul său va fi asemenea. Atunci? Înfrîngerea ultimului om se va repeta mereu? O singură incertitudine (dar cît de palidă!), întruchipată în personajul unui copil influențat de Danyel și într-un fel format de el pe vremea cînd era încă un om, și pe care, atunci cînd copilul a devenit adult, îl va salva, trimițîndu-l în străinătate. Se va întoarce și el, într-o zi, atunci cînd va fi cedat arheologul și va veni rîndul unui al treilea, ultim, om? Autorul nu ne oferă luxul unei speranțe, dar în același timp poate că nu-și închide cartea doar pe interminabila repetiție a damnării.

La un moment dat, Danyel i-a spus Guvernatorului o legendă orientală ce i-a plăcut mult satrapului, și anume că, prin comprimarea creierului unor prizonieri, se putea obține o specie nouă: aceea a soldaților–mancurți: fără memorie, fără urmă de gîndire, capabili să enunţe un singur cuvînt: Da. Asta şi vrea Guvernatorul, asta este pe cale să şi obţină în insulă: un popor mancurt.

Utopia va contamina oare realul?

7 Iunie 1985

Oricine putea prevedea că greva foamei pe care a declarat-o Dorin Tudoran spre a obţine un drept elementar (acela de a emigra) va avea în Occident un răsunet cu atît mai mare cu cît poetul român este cunoscut aici nu numai prin poemele traduse, dar şi prin eseul despre condiţia scriitorului român, publicat la Paris.

Oricine, în afară de cei care, la Bucureşti, se încăpăţînează să nu rezolve acest caz.

Oricine îşi putea da seama că protestele, apelurile, comentariile pentru şi despre Dorin Tudoran vor repezenta un reînnoit prilej de a se insista asupra repetatelor încălcări al drepturilor omului în România, ca şi asupra politicii generale de pauperizare şi exasperare a populaţiei.

Oricine, în afară de cei care, la Bucureşti, se încăpăţînează să nu rezolve cazul Dorin Tudoran.

Dar acum nu mai e vorba de prevederi, ci de rezultate.

Să amintim, deci, că la Paris au apărut articole despre Dorin Tudoran şi greva sa a foamei, în ziare ca *Le Monde*, *Libération* (o coloană, cu fotografia lui Dorin Tudoran), *Le Quotidien de Paris* (o jumătate de pagină, cu fotografia lui Ceauşescu), *Le Figaro* (ziarul în care îi place lui Ceauşescu să acorde interviuri).

Tot la Paris, Liga pentru Apărarea Drepurilor Omului în România a lansat un Apel semnat de personalităţi de prim-plan ale vieţii intelectuale, trimiţîndu-se şi o telegramă direct lui Ceauşescu. Dat fiind că nu s-a înregistrat nici o reacţie, ne rămîne să presupunem că, acolo unde a sosit telegrama, n-a ajuns însă niciodată renumele semnatarilor. Să suplinim această ignoranţă. Printre semnatari, deci, Eugen Ionescu (depre el şi despre Academia Franceză al cărei membru este, poate că totuşi se va fi ştiind ceva...). Dar despre Collège de France, una din cele mai prestigioase instituţii de pe malurile Senei? Profesor la Collège de France este un alt semnatar, istoricul francez Emmanuel Le Roy Ladurie. André Glucksmann a fost atacat în presa română ca şi în cea sovietică, deci presupunem cunoscută prezenţa sa în curentul noilor filozofi. A semnat şi el. Revista *Esprit* e printre cele mai cotate la Paris. Semnează directorul ei: Paul Thibaud. În materie de sovietologie, Alain Besançon reprezintă una din cele mai temeinice referinţe. E prezent în acest apel. Tot printre cei ale căror cărţi sunt indispensabile analiştilor fenomenului sovietic: Michel Heller şi Cornelius Castoriadis. Şi n-am semnalat încă pe dramaturgul Arrabal, pe Claude Mauriac, pe Pierre Hassner, pe François Fejto, şi pe alţii, pentru a nu încărca memoria celor ce nu ajung să reţină nici personalităţile de prim-plan ale vieţii intelectuale din Occident.

Date fiind însă relaţiile, mult mai strînse şi mai la îndemînă, cu Moscova, poate că au auzit cel puţin de disidenţii sovietici, şi ei semnatari: Bukovski, Kuţneţov, Maximov, Pliuşci, Natalia Gorbanevskaia? Sau de alţi disidenţi ai Răsăritului, Paul Goma, polonezul Alexandr Smolar, cehul Jan Vadislav, bun cunoscător şi chiar traducător al poeziei româneşti contemporane? Dacă o sală de conferinţe, un amfiteatru de la Sorbona sau un platou de televiziune ar reuni toate aceste personalităţi de prim-plan, ar constitui un eveniment parizian. Dar la Bucureşti, în vîrful ierarhiei, probabil că nu înseamnă nimic. Altfel cum s-ar explica tăcerea ce le-a întîmpinat protestul?

Un alt protest, tot la Paris: acela adresat Ambasadei Republicii Socialiste România de către Federaţia Internaţională a Drepturilor Omului. E drept că biata ambasadă avea, cam în acelaşi moment, alte „probleme“. Dăduse o recepţie pentru instalarea noului ambasador şi pentru aniversarea Victoriei şi-şi tot aştepta invitaţii ce nu se prea grăbeau să sosească. Ceea ce nu-i de mirare, dată fiind reputaţia dobîndită prin practicarea terorismului de stat pînă şi pe străzile Parisului. Chiar de la fereastra ambasadei a căzut, nu de mult, un cadavru: un „sinucigaş“ original care descoperise o metodă aparte de a se suprima: își implîntase un cuțit, dar nu ca alții, în inimă, ci în ...spate. Pentru recepție, ferestrele erau luminate, ușa cea mare a ambasadei, care dă spre rue Saint-Dominique, larg deschisă (ceea ce reprezintă un adevărat miracol, deoarece România dispune de singura ambasadă din capitala Franței unde cei veniți pentru vize trebuie să completeze formularele *afară*, în stradă, nefiind primiți înăuntru). Nici acum poarta n-a rămas multă vreme deschisă, deoarece au sosit români exilați care împărțeau rarilor musafiri manifeste pentru Dorin Tudoran și Radu Filipescu.

Să nu uităm, tot la Paris, de protestul Pen-Clubului al cărui membru asociat este Dorin Tudoran din 1982 încoace, protest semnat de președintele Pen-Clubului francez și vicepreședinte al Pen-Clubului Internațional, René Tavernier.

Din moment ce am pomenit de ambasada de la Paris, trebuie să recunoaștem însă că premiul întîi cu cunună nu i se cuvine de data asta ei, ci celei de la Köln care, întrebată despre Dorin Tudoran, a răspuns că nu cunoaște nici un scriitor român cu acest nume. N-ar fi cazul, oare, să se facă o listă de cotizații la Ministerul de Externe de la București, să se poată cumpăra pentru atît de neajutorata ambasadă de la Köln un dicționar al scriitorilor români contemporani, din care să afle că Dorin Tudoran, unul dintre cei mai remarcabili poeți ai generației sale, a publicat 11 volume de versuri și publicistică și a fost onorat cu Premiul Uniunii Scriitorilor în 1973 și 1977?

Dacă tot am trecut în străinătate, să nu uităm că despre greva foamei întreprinsă de Dorin Tudoran au vorbit mai multe posturi de radio, printre care Suisse Romande, unde s-a scos din arhive interviul dat de scriitorul român unui gazetar elvețian cu prilejul inaugurării Canalului Dunăre – Marea Neagră. În Germania, Societatea Internațională pentru Drepturile Omului de la Frankfurt a pus la dispoziția presei toate datele privind cazul Dorin Tudoran.

Putem trece și oceanul și-l regăsim pe Dorin Tudoran în fruntea listei cu cazuri de încălcare de drepturi ale omului în România, listă ce a fost comunicată Conferinței ce dezbătea tocmai această problemă în contextul Acordurilor de la Helsinki.

Cu atît mai mult cu cît răsunătorul interviu pe care, dîndu-şi demisia, l-a acordat ziarului *Washington Post* fostul ambasador al Statelor Unite la Bucureşti, David Funderburk, e de natură să menţină reflectoarele aprinse asupra tuturor cazurilor de violare a drepturilor omului în România, ce deține, din acest punct de vedere, un trist record, unii spun, imediat după Uniunea Sovietică.

Venind vorba de Uniunea Sovietică — şi cum să nu vină? — să constatăm că, în acest domeniu al represiunii şi încălcării drepturilor omului, regimul de la Bucureşti, căruia îi place atît de mult să-şi sublinieze „independenţa“ faţă de Moscova, urmează probabil cel mai fidel dintre toate ţările satelite modelul sovietic. Îl urmează pas cu pas. Înlocuieşte Kremlinul, în parte cel puţin, gulagul prin spitalul psihiatric pentru disidenţi? Iniţiază şi Bucureştiul secţiile speciale în spitalele psihiatrice româneşti. Îşi exilează Moscova disidenţii, trimiţîndu-i valvîrtej peste hotare? Alege şi Bucureştiul aceeaşi soluţie pentru Paul Goma. Se reactivează o parte din gulag? Se redeschide și Canalul Dunăre-Marea Neagră. Sunt supuşi opozanţii din Uniunea Sovietică unor presiuni constante, ameninţaţi la telefon, bătuţi pe stradă? Bucureştiul e imediat prezent la apel: Dorin Tudoran e ameninţat telefonic cu moartea, Mihai Botez (fiindcă e unul din puţinii ce acordă interviuri gazetarilor străini) bătut pe stradă, Dumitru Mircescu (pentru că i se difuzaseră la „Europa Liberă“ proze din experienţa sa concentraţionară în Rusia), la fel, și în nenumărate rînduri. Se procedează din nou la arestări și condamnări în Rusia? Se readoptă procedeul şi la Bucureşti: părintele Calciu este condamnat la 10 ani închisoare, din care face cinci în cele mai groaznice condiţii pentru a cunoaşte apoi, în loc de libertate, regimul de ostatic, iar casa îi este în aşa fel păzită de Securitate ca nimeni să nu ajungă pînă la el. Radu Filipescu, pentru singura „crimă“ de a fi depus în cutiile poştale manifeste îndemnînd pe bucureşteni doar să se plimbe la anumite ore liniştiţi pe stradă în semn de protest împotriva exceselor regimului, este şi el condamnat la 10 ani şi nu-i execută în condiţii mult mai bune, deoarece i se refuză dreptul la pachet şi la vorbitor. Sunt chemaţi şi bătuţi la KGB oameni, pentru simplul motiv de a fi fost pe vremuri deţinuţi politici? Metoda e imediat copiată şi în România, unde cel puţin doi foşti deţinuţi politici, Aurel State şi Fonea, au murit de pe urma unor astfel de tratamente. Nu i se acordă acum dreptul de emigrare lui Saharov? De ce să i se acorde lui Dorin Tudoran? Ce importanţă are dacă Moscova ia drept pretext unul ce nu poate fi invocat de Bucureşti: şi anume că Saharov deţine secretul unei bombe atomice vechi de atîtea decenii? Cine poate fi sigur că, în poezia sa, Dorin Tudoran n-a descoperit şi el fisiunea cuvîntului?

14 iunie 1985

„La uşa domnului Caragiale“ îşi intitula Mircea Iorgulescu, în *România literară,* articolul de întîmpinare entuziastă la cartea de proze scurte a lui Ioan Lăcustă, *Cu ochi blînzi.* „La uşa domnului Caragiale“, ar fi vrut, tot în *România literară,* Nicolae Manolescu să se intituleze întregul volum al lui Ioan Lăcustă (doar partea a doua poartă acest titlu). Cum textele din prima parte i se par, nu totdeauna pe drept, lui Nicolae Manolescu irelevante, cum insistă, ca întreaga critică de altminteri, asupra celor inspirate din Caragiale (altădată s-ar fi spus, în acest caz, „à la manière de ...“, azi se vorbeşte de intertextualitate), preferinţa pentru acest al doilea titlu pare justificată. În ce ne priveşte, rămînem totuşi la *Cu ochi blînzi,* deoarece poate tocmai această „blîndeţe“, această duioşie textuală a responsabilă de ratarea întîlnirii cu „domnul Caragiale“, care se încăpăţînează să „absenteze“ — cum scrie Ioan Lăcustă — de la domiciliul în faţa căruia îl va aştepta — inutil — naratorul ce şi l-a luat drept idol.

Să evităm de la început confuziile. Ioan Lăcustă are, prin naratorul său, toate drepturile talentului şi meşteşugului literar pentru a nu rata o astfel de întîlnire. Încă din antologia lui Ov. S. Crohmălniceanu, Ioan Lăcustă se situa printre „desantiştii“ implicînd cel mai mult pe cititor în arcanele creaţiei. Şi volumul de faţă, departe de a dezamăgi, confirmă situarea. La fiecare intersecţie dintre textele lui şi modelul asumat, umorul caragialesc nu „absentează“. Numai că Ioan Lăcustă, în loc să-l aducă pe Caragiale spre noi, se urcă înapoi spre el. Nu e vorba doar de datarea textelor care, în acest ciclu, pornesc de la o notiţă (reală sau imaginară) în ziarul *Universul* din 1901. Chiar atunci cînd descendenţii minipersonajelor din aceste texte coboară pînă în zilele noastre, ei se comportă cum ar fi putut face tot în 1901. Sunt priviţi „cu ochi blînzi“. Evident, autorul ar vrea ca sintagma să fie înţeleasă antitetic. Noi ne încăpăţînăm însă s-o luăm *ad litteram*.

Mai explicit: oricît de feroce putea părea umorul lui Caragiale, el era ancorat într-o atmosferă de oarecare voie bună, într-o epocă de libertăţi reale, chiar dacă prost înţelese şi defectuos asimilate. Rîsul şfichiuieşte la Caragiale o societate pe cale de a se face, cu o grabă care la periferie — o dublă periferie: socială şi spirituală — se traduce prin mascarada unor moravuri neînrădăcinate, printr-un bîlci al limbajului de împrumut. Or, în România, ne aflăm azi în faza de destrămare a societăţii, a alienării ei după modele retrograde, iar rîsul a îngheţat pe buze încă din perioada terorii masive. Din cînd în cînd, cîte o represiune punctuală retrezeşte — pedagogic — reflexele fricii. În astfel de condiții, nu mai rîzi, rînjeşti. A fost, probabil, una din intuițiile fundamentale ale lui Lucian Pintilie, în *D'ale carnavalului* mai întîi şi apoi, spun rarii privilegiaţi ce au văzut filmul, în *De ce trag clopotele, Mitică*? Pintilie s-a îndreptat spre lumea lui Caragiale cu o privire contemporană, cufundînd-o astfel în grotesc. Pe alte coordonate, unii scriitori (deoarece Ioan Lăcustă nu e singurul ce așteaptă la „ușa domnului Caragiale“) au aplicat grila caragialescă unor clișee de limbaj actuale ce dezvăluie o mahalagizare de o cu totul altă amploare a societăţii româneşti. Deși nerevendicîndu-se de spiritul caragialesc, *Biografiile comune* ale lui Monciu-Sudinski într-o astfel de filiaţie pot fi situate, ca şi primul volum de proză al lui Mircea Valer Stanciu sau al lui Ion Iovan. Şi nu sunt singurii, obsesia lui Caragiale planînd peste o întreagă cultură ce ar avea într-adevăr nevoie să practice asupra societății înconjurătoare, și mai ales asupra unor sectoare precise ale ei, terapeutica sarcasmului.

În acest timp, Ioan Lăcustă ne propune o operaţie inversă, de îmblînzire a acestui umor, de parcă evoluţia de la Caragiale pînă în vremurile noastre ar fi urmat o curbă firească. Or, dac-ar fi fost aşa, într-un fel nici n-am mai avea nevoie de prezenţa lui Caragiale; l-am regăsi doar în cărţi și pe scenă, fără nici o ispită de „actualizare". Ceea ce se și întîmpla între cele două războaie, cînd universul lui Caragiale aparţinea trecutului şi istoriei literare. După război însă societatea distrusă în structurile ei moderne de regimul comunist — şi atomizată prin teroare — a fost obligată să se recompună (recompună, şi nu restructureze) după modelul mental al mahalalei. O mahala agresivă şi cleioasă, reuşind performanţa — negativă, dar rară — de a caricaturiza caricatura realizată de Caragiale. Am pomenit expres de mahala „mentală", deoarece termenul nu ne slujeşte a defini o anume clasă socială. Mahalaua de azi se poate afla — şi se află — pînă în păturile de sus — unii cred că mai ales acolo.

S-ar putea răspunde că Ioan Lăcustă nu este obligat să ţină seama de acest context — şi sociologic şi tragic —, că poate încerca doar să perpetueze un fel de eternitate strict literară a personajelor lui Caragiale, că e dreptul lui să-şi asume orice opţiune estetică. Evident, numai că unele texte nu-l arată atît de indiferent la mutaţiile de care am pomenit. Astfel, ni se pare că proza ce se situează în filiația cea mai deplin caragialescă nu se află în partea a doua, dedicată maestrului, ci în prima. Se intitulează *Povestea cu cei patru Anonimi*. Un Anonim întîlneşte o Anonimă în trenul dintre Bucureşti și Dorohoi. Odată ajunși la destinație, petrec împreună „clipe de neuitat". Şi nu mai uită, într-adevăr, unul de altul; își scriu scrisori de amor dar, pe lîngă ele, în acelaşi timp cu ele, altele de denunţ: fiecare către instituţia unde lucrează celălalt, învinuindu-se reciproc de moravuri dubioase". După o astfel de promiţătoare intrare în materie, mai petrec alte clipe „și mai de neuitat" la Iaşi, apoi Anonimul o cere în căsătorie pe Anonimă. Şi ar fi trăit fericiţi pînă la adînci bătrîneţi (cum se spune în basme), dacă cei doi copii ai lor, un băiat, Anonimel, şi o fată, Anonimica, s-ar mulţumi să-și imite tatăl şi mama, pîrîndu-se şi ei reciproc părinţilor tot prin scrisori. Copiii însă inovează: își semnează scrisorile! În faţa unei astfel de infracţiuni neaşteptate, părinţii convoacă un „consiliu de familie pentru analizarea vieţii interne din căminul lor“. Copiii însă, la toate observaţiile asupra faptului că scrisorile trebuie să fie anonime, replică, însufleţiţi de patosul tinereţii, că ei aparţin unei alte generaţii de Anonimi, „a cărei concepţie despre scrisori s-a modificat radical“. Anonimel şi Anonimica prezintă o moţiune comună condamnînd aspru metodele trecutului şi, părăsind şedinţa, se duc fiecare în odaia lui să compună cîte o scrisoare de denunţ semnată, el către bunicii dinspre mamă, ea către bunicii dinspre tată. Iar părinţii, conştienţi c-au rămas în urmă, au o idee și adoptă o nouă tehnică: să-şi semneze şi ei scrisorile de denunţ, dar cu pseudonim.

Nu numai „depeşa“ din *Scrisoarea pierdută*, pe care „trebuie să ai curajul s-o iscăleşti, c-o dăm anonimă“, e prezentă aici în filigran, dar şi conştiinţa unui timp istoric precis. Adică, un Caragiale cu adevărat actualizat. Să pariem oare că, dacă naratorul din *La ușa domnului Caragiale* ar fi sosit cu o astfel de proză, „idolul“ său ar fi fost exact la întîlnire?

Chiar așa, ratată, întîlnirea nu are numai rezultate negative. „Domnul Caragiale nu era acasă — notează naratorul. Vom citi, totuși, săptămîna viitoare, la «Junimea». Ştim că profesorul și desantiştii, cîţi vor mai fi atunci pe poziţii, ne vor asculta cu atenţie. Și, poate, ne vor înţelege că noi am aşteptat o zi și o noapte la uşa domnului Caragiale.“

Nu numai „desantiştii“ l-au ascultat cu atenţie pe Ioan Lăcustă, dar și criticii de toate tendinţele, văzînd în această carte ceea ce și este: un debut promiţător. Chiar dacă n-au analizat-o totdeauna dintr-un unghi textualist și s-au expus astfel unei puneri la punct drastice a tînărului (presupunem) Traian Ungureanu care, în *Amfiteatru,* le pune la dispoziţie „figurile necesare“ pentru descifrarea textului. Figurile sunt exacte, certitudinea însă — unii ar spune, insolenţa — de a le presupune necunoscute de criticii români e cu atît mai inacceptabilă, cu cît textualitatea datează în Occident de destulă vreme, nu numai pentru ca să se pună la curent cu ea nişte critici ca aceia din România, mereu la zi, dar şi pentru ca, în Franţa, să dea, cum dă acum, semne de oboseală. Și nu numai în Franţa, dacă ne gîndim, de pildă, la revistele italiene, în căutare de postmodernism. Că, în ultimii ani înainte de moarte, Roland Barthes, în Franţa, începea să se îndoiască de itinerarul său aspirat de textualisme, iar în Italia Umberto Eco își pune în chestiune — şi nu numai ironic — autoterorismele sale născătoare de certitudini prea rotunde, faptul acesta are semnificaţii precise. Ceea ce nu înseamnă, bineînțeles, că textualismul va dispărea fără consecinţe. Orice teorie literară, orice orientare estetică, orice curent artistic lasă urme. Ceea ce însă ar trebui să ne îndemne, cel puţin, să fim atenţi cu afirmaţiile peremptorii, cu ispita dogmelor, de oriunde şi oricare ar fi ele.

În România, unde totul soseşte cu întîrziere, orientarea textualistă a „celor din generaţia '80" mai poate încă să fie considerată ca o „subversiune estetică", înnoitoare pe plan formal.

Nu credem însă — aşa cum lasă unii să se înţeleagă — că numai o dată cu voga textului a dispărut naivitatea naraţiunii, ca şi buna conştiinţă literară. Literatura se pune pe ea însăși în chestiune, cel puţin de la Mallarmé încoace, Joyce i-a spulberat de mult iluziile epice, iar Nathalie Sarraute a analizat, încă din anii '50, „era îndoielii" în literatură. Avangărzile n-au măcinat numai aiurea siguranţa de sine a artei. Înaintea suprarealismului, noi îl avem pe Urmuz, şi nici în mişcarea suprarealistă nu suntem cel mai prost reprezentaţi. Că naraţiunea se recompune mereu, după fiecare negare mai violentă a ei, că „marchiza" se încăpăţînează să nu asculte de Valéry şi să iasă mai departe la ora 5, e probabil inevitabil. Mircea Eliade insista asupra necesităţii naraţiunii înlocuind, pentru omul modern, mitul.

Pe plaja unde vin succesiv să se spargă valurile avangărzilor rămîn însă algele, pietrişul, scoicile noilor forme. Marchiza mai iese la ora 5, dar şi-a schimbat îmbrăcămintea, stilul şi pînă şi certitudinea de a fi cu adevărat o marchiză.

Nici o literatură nu se poate dezvolta fără acest aport, mereu reînnoit, al curentelor, fără ca o fracţiune cel puţin a ei să inventeze un nou limbaj, chiar dacă nu e sigură că toată lumea îl va adopta.

Din acest punct de vedere, generaţia '80 dă semne de vitalitate. Aceşti tineri scriitori trebuie susţinuţi şi încurajaţi ca atare. Dar *parti-pris*-ul textualist al cîtorva dintre ei, pe cît de fertil se dovedeşte în prozele lor — ca la Ioan Lăcustă, de pildă — pe atît n-are de ce să fie transformat în literă de lege pentru orientarea întregii literaturi.

În *Nouveau discours du récit*, Gérard Genette încheia cu o peremptorie afirmaţie. Sau cu un insistent îndemn: „Criticii — scria el — n-au făcut pînă acum decît să interpreteze literatura. Acum le revine s-o transforme." O astfel de pretenție, dacă s-ar realiza, ar putea însemna un obstacol pentru orice creaţie. O frază mai departe, acelaşi Genette scrie: „Ce ar putea valora teoria, dacă ea n-ar servi și la inventarea punerii ei în practică?"

Este ceea ce fac, cu succese diverse, cîţiva dintre tinerii textualiști de la noi. Astfel, ei nu dovedesc valoarea teoriei, ci doar propriul lor talent, pe care și-l exersează — și întăresc — făcînd aceste game. Nu toată literatura e obligată însă să adopte aceleași tehnici, după cum proza scurtă nu se poate substitui în totalitate romanului.

Aceste cîteva evidenţe nu se adresează de fapt nici lui Ioan Lăcustă, nici altor tineri prozatori ce nu dau dovadă de vreun imperialism teoretic, ci numai acelora doritori să ne convingă că, de acum înainte, proza va fi textualistă sau nu va fi deloc.

21 iunie 1985

Debutul lui Ioan Groşan, cu un volum de proze scurte, *Caravana cinematografică,* e excepţional.

Între textualitate şi intertextualităţi, Ioan Groşan aparţine noului val de prozatori pentru care literatura nu se poate face decît reflectînd asupra ei, punînd-o în chestiune în chiar clipa scrierii. Numai că, la Ioan Groşan, uşa laboratorului de creaţie nu se întredeschide decît în primele două schiţe, ca pentru a ne avertiza că nu cartea porneşte de la viaţă, ci viaţa (ah, viaţa, suspină un personaj în faţa insesizabilei ei prezenţe) este provocată de carte.

În cea de a doua schiţă a volumului, *Insula*, parabola e clară şi tonul este dat de la distanţa asigurată de umor (un băiat şi o fată ce nu pot comunica decît prin citate din autori clasici şi mai puţin clasici) pînă la descoperirea finală şi evident borgesiană: insula (şi probabil întreaga lume) are, îngropată în subsolul ei, o imensă carte. Cele două personaje ce o dezgroapă „stau pe o carte“, e singura lor biografie ca şi unica memorie cu putinţă. Iar prima frază, ce se întinde pe kilometri şi pe care, cu trudă şi uimire, o reconstituie cele două personaje, anunţă şi începutul nuvelei următoare, *Caravana cinematografică*. O dată cu ea părăsim, de fapt, proza scurtă, ilustrată de cele două schiţe iniţiale, pentru a pătrunde în nuvela de certe proporţii, după cum, o dată cu textul următor, *Marea Amărăciune*, vom aluneca treptat spre roman. Respiraţia devine din ce în ce mai amplă, necesită mai mult spaţiu, ca şi cum, de-a lungul unei singure cărţi, autorul ne-ar dezvălui nu numai experienţa sa personală, ci ar urmări evoluţia însăşi a genului epic. În orice caz, o dată cu *Caravana cinematografică*, uşa propriu-zisă a laboratorului se închide şi două lecturi devin posibile: una inocentă, de naraţiune lineară şi personaje bine desenate, alta complice: cartea primordială a rămas deschisă pe insula acum părăsită şi ştim că, în fond, nu facem decît să continuăm a citi din ea.

Caravana cinematografică deci „intră în sat pe la orele cinci după-amiaza“. La ceasul exact cînd ieşea din casă marchiza persiflată de Valéry, devenită tic de memorie livrescă la Cortázar, sau cînd începe „a los cinco de la tarde“ poemul de moarte al lui García Lorca. Dar nu vom intra, cu Ioan Groşan, nici în convenţia realistă, nici în dramă. De amîndouă este ferit, nu numai prin referirea aluzivă sau insistentă la Carte, dar şi prin simţul parodic.

O parodie, am spune, binevoitoare: un fel de ironie constantă, ce nu coboară însă nici în sarcasm, nici în grotesc. „Caravana cinematografică“ intră într-un sat dinainte de colectivizare, spre a-l pregăti „agitatoric“. Vom fi, evident, invitaţi să asistăm la o parodie a romanelor realist-socialiste, lunecînd însă, treptat, de la scopul ce părea iniţial propus: în loc de „biografiile comune“ reconstituite prin clişeele de limbaj, biografii reale se recompun pe marginea parodiei. Nu ne regăsim nici în problematica moromeţiană a pierderii identităţii spirituale a satului, tragedia e şi ea evitată. Clipa ar părea chiar suspendată, incapabilă să se decidă între un registru sau altul. Pentru a nu ne face să regretăm una din cele două opţiuni cu putinţă, Cartea revine şi aici, episodic, să stîrnească singurul accident mai serios. În faţa cărţilor (toate cu coperte roşii) ce se revarsă dintr-un camion venit să aducă „lumina propagandistică“ la sat, tînăra învăţătoare va leşina, un scurt leşin pe care nu ajunseseră pînă atunci să i-l producă nici sosirea în universul străin al satului unde fusese repartizată, nici povestea incipientă de iubire cu agitatorul sosit cu „caravana cinematografică“ să pregătească spiritele pentru era cea nouă. Dar cărţile cu coperte roşii sunt destul de repede rînduite în bibliotecă, şi nuvela continuă în pendularea ei savant întreţinută.

Deşi dă titlul volumului, nu această „Caravană cinematografică“ — în ciuda calităţilor scriiturii, observaţiei și umorului — asigură cărţii lui Ioan Groşan tonul ei aparte. Proza următoare, *Marea Amărăciune*, pare a se lega direct de *Insula*, împlinind tot ceea ce promitea marea carte îngropată în nisipul plajei. Pe fundalul unei satire, tot binevoitoare — surîsul fiind una din componentele constante ale ironiei la Ioan Groşan —, vom asista la legarea şi dezlegarea unei poveşti de iubire între doi tineri profesori. O aventură deci, nu însă ca toate celelalte. Deoarece ea este iscată, mai mult: pre-scrisă de schimbul de bileţele — şi apoi de scrisori — dintre cei doi. Prin acest schimb, la început ludic, apoi din ce în ce mai grav, de misive, ei îşi supun soarta literei scrise. Ambiţia este aici extremă: nu numai că cei doi gîndesc, se mişcă, acţionează ca niște personaje literare, dar scrierea, departe de a *transcrie* realul, îl *pre-scrie*, adică îl generează și determină. Realitatea nu poate fi privită, gîndită, trăită decît prin text.

O elevă a profesorului Sebastian duce, în inocența ei copilărească, pînă la capăt această logică inversată, și la afirmația ei se gîndeşte Sebastian în trenul ce-l duce cu iubita lui în lume:

„«Cîmpia e partea de vorbire unde se cultivă grîu, orz, secară.»

[...] Și ei doi, strîns lipiți în bătaia aerului iute, mirositor, ei doi, hm, două adjective. Da, două adjective lunecînd cu viteză pe lîngă un substantiv. Nu se mai acordă cu el, se revoltă. *Revolta adjectivelor*. Cel puțin el, Sebastian, toată viața se acordase, fusese de acord cu toate substantivele. Pînă și cu cele comune."

Cînd Sebastian, cadru didactic de nădejde, nu numai prin calitățile profesionale, dar mai ales prin munca ideologică depusă, prin felul în care se ocupă de pionieri și asistă la ședințe, vrea să iasă din cenușiul ce presimte că se va întinde asupra întregii sale vieți, cînd își pre-scrie să fugă în lume cu femeia iubită, asistăm de fapt la o astfel de „revoltă a adjectivelor". Conformismul e de toate felurile. Pînă și gramatical. Dar cum să te transformi din adjectiv în substantiv, din obiect în subiect, din conformist în om liber cînd mediocritatea ți s-a instalat în ființă, cum se instalează clișeul în limbaj? Plecat în lume pentru totdeauna, Sebastian, după o scurtă aventură cu Ioana într-o cabană de munte, se va întoarce supus la statutul său adjectival, în fraza rostită de alții, lîngă verbul poruncitor, alături de substantivul tiran, la școala lui de la București. Fuga n-a fost decît o scurtă paranteză într-un text ce avea atît de puțin nevoie de ea, încît a evacuat-o. Mai înainte însă de a ceda, Sebastian va fi făcut la munte o dublă și decisivă experiență. Va încerca să înlocuiască pre-scrierea prin scriere, să compună deci o poveste. Nu-i va ieși. Întorcîndu-se atunci la pre-scriere, se va strădui să-i acorde forțe magice: să obțină de la real o miraculoasă supunere, programînd uciderea unui vițel de către ursul pădurii. Și iar va eșua. Numai atunci va trasa pe hîrtie fraza a cărei îndeplinire nu depinde decît de el, convenind mediocrității lui: „Mîine ne întoarcem la București.“

Această revoltă textuală poate fi, bineînțeles, citită și sub alt semn decît acela de descîntec al convenției literare. Ca o narațiune, năpădită evident de livresc, dar narațiune totuși. Cu intrigă și personaje, cu psihologie și sentimente. E chiar o foarte subtilă, nuanțată, sensibilă poveste de dragoste.

Dacă însă la el, textul întreține raporturi atît de armonioase cu realul (chiar cînd sunt inversate), este pentru că autorul știe să îmbine distanța față de realismul de tip clasic (distanță obținută prin asumarea neostentativă a experimentului, ca și prin umor) cu o stăpînire atît de deplină a materialului narativ, încît ajunge chiar să ne dea iluzia realului. Nu, bineînțeles, și pe aceea a realismului.

6 septembrie 1985

Cum să nu împărtășești aprehensiunea lui Marian Papahagi de a scrie despre cartea lui Gellu Naum, *Zenobia,* cînd autorul își recuză dinainte criticii, propunîndu-ne un portret vitriolant al unui reprezentant-tip, sub numele Ioachim, din „această specie de roboți anchilozați voluntar în mecanismul lor profesional“? Cu atît mai mult cu cît nu pare a fi vorba de animozități personale (deși ele pot să nu fie absente), ci de refuzul sistematic de a se lăsa încadrat în „literatură“, atitudine ce-l împiedică să recunoască a fi scris un roman.

„...am senzația (afirmă personajul-autor ce-și spune pe nume, Gellu Naum) că încep să comit un fel de *h*oman și asta mă oripilează.“ *H*oman și nu roman, și aici s-a introdus acea literă *h* care se strecoară în toate cuvintele-cheie la Gellu Naum, nu numai în pohemele sale, dar și în moahte, fihință, nathură, dhragoste, poate ca un mijloc de a-și apropria limbajul, de a-l exorciza, de a-l deosebi de cel al comunicării obişnuite şi, pînă la urmă — dar nu cel mai puţin important —, de a se deculpabiliza de complicitatea cu literatura.

Exorcismul literei *h* îi aparţine în propriu lui Gellu Naum, e iscălitura lui inconfundabilă. Nu și refuzul literaturii, trăsătură distinctivă a întregului suprarealism pe care Gellu Naum îl continuă la noi cu o exemplară și frecventă fidelitate, nedespărţindu-se de el decît în timpul distrugătoarei paranteze a realismului socialist. Aici nu vom fi de acord (ceea ce ni se întîmplă rar) cu Marian Papahagi care, de-a lungul celor două cronici consacrate, în *Tribuna*, *Zenobiei*, pentru a descifra dublul scenariu mitic din carte (mitul androginului și mitul lui Orfeu), socotește că „ipoteza cea mai puţin productivă pentru a da interpretare cărţii lui Gellu Naum e, oricît ar părea de curios, aceea a suprarealismulu", criticul preferînd să învecineze demersul autorului cu acela al lui Mircea Eliade în nuvelele sale fantastice, „prin aceeași îmbinare a cotidianului cu semnificaţia mitică". Investigarea sensului ascuns, rememorarea miturilor primordiale par a acredita o astfel de ipoteză. În timp însă ce, la Mircea Eliade, realul e doar fisurat pentru ca să ţîșnească, prin faliile astfel create, fantasticul (dar chiar fisurat realul acesta, în banalitatea-i cea mai declarată, trebuie să rămînă mereu credibil), la Gellu Naum punerea în chestiune a acestui real e constantă, revolta neîntreruptă.

Ni se pare, dimpotrivă, că Gellu Naum e suprarealist în deplina accepţie a termenului, oferind, prin adeziunea sa totală și parcă tinerească, una din puţinele proze pe care această mișcare bogată în exemplificări picturale și poetice și le-a aflat la noi. În afară de dicteul automat — căruia, de altminteri, suprarealiștii nu i-au fost totdeauna credincioși —, toate refuzurile, împlinirile și idiosincraziile suprarealismului pot fi regăsite în acest roman sau, dacă preferă autorul, în acest Pohem de iubire care este *Zenobia*. Și de ce am despărţit, de fapt, *Zenobia* de pohemele anterioare, în care regăseam personajul predestinat, pe Zenobia supranumită „refuzul falsei conştiinţe"?

Un poem — și poate, cu atît mai mult, un pohem al lui Gellu Naum — nu poate fi descris. Cartea aceasta de căutare (în sensul de „quête“), de parcurs inițiatic, de semne malefice sau benefice emise de obiecte, de laborioasă descifrare a unui sens ascuns, capabil să remedieze nonsensul mizeriei noastre existențiale, ar suferi mai mult decît altele de povestirea unei acțiuni ce nu e decît aparență. Ajunge să spunem, fără a trăda, cu vorbele autorului, că datoria Zenobiei și a naratorului-autor este „de a menține trează dragostea în lume“. O datorie ce pare lesne de suportat cîtă vreme se află ascunși într-o scorbură de copac printre mlaștini, dar devine irealizabilă în orașul unde naratorul va rătăci de-a lungul unui interminabil coridor kafkian, în căutarea a ceea ce găsise deja, pierduse și nu va regăsi decît reîntors în mlaștinile de unde emană parcă o memorie primordială.

Atît ni se pare de ajuns pentru a putea urmări de ce și cum Gellu Naum rămîne suprarealist cu o fidelitate încrîncenată, dăruind în plus un roman ce-i oglindește și revoltele, și ambiția esențială. Refuzul privește literatura, ambiția este aceea de a schimba viața.

Refuzul suprarealiștilor de a se încadra în literatură provoca în *Les Fleurs de Tarbes* cunoscuta replică a lui Jean Paulhan:

„Mă mir că începeți cu o minciună. Deoarece (voi, suprarealiștii) totuși scrieți, în ciuda a tot ceea ce spuneți, scrieți, și o știți.“

Ferdinand Alquié, citînd fraza lui Paulhan în *Philosophie du surréalisme*, nu-i dă dreptate. E important — sublinia filozoful francez — să nu confundăm poezie și literatură, or, de fapt, spre poezie s-au îndreptat suprarealiștii și nu spre epic. Literatura, la ei, este respinsă în numele însuși al poeziei. Și Ferdinand Alquié amintea cum și de ce Breton respingea romanul:

„Breton condamna romanul pentru că el se află în mod necesar sub imperiul logicii, pentru că obiectul său ne rămîne exterior, pentru că în el orice caracter uman e, în mod necesar, coerent şi determinat, iar construcţia are întîietate asupra emoţiei directe. «Vreau — spunea Breton — ca, atunci cînd ai încetat să resimţi ceva, să taci.»“

Toate motivele pentru care Breton despărţea romanul de orice expresie suprarealizantă a sa nu numai că datează (între timp romanul a devenit atoatecuprinzător), dar ne și arată, prin contrast, ce ar trebui să fie un roman suprarealist, ce este, de fapt, *Zenobia* lui Gellu Naum.

La Colocviul despre Suprarealism, de la Cerisy-la-Salle, Michel Guiomar, într-o comunicare asupra romanului modern și a suprarealismului, ilustrată cu exemple din Julien Gracq (alegere foarte controversată în discuţii), propunea totuși, pentru caracterizarea unui roman suprarealist, cîteva trăsături constitutive pe care le regăsim aidoma în *Zenobia*.

Mai întîi, ca personajul principal să nu fie inventat, ci să iasă din subconștientul autorului, fiindu-i de fapt dublul, ceea ce se întîmplă cu Gellu Naum purtînd același nume în viață ca și în carte. Apoi, descrierea să devină o tehnică a evocării. În al treilea rînd, să nu mai fie vorba de aventură, ci de căutare inițiatică. În sfîrșit, un roman suprarealist se distinge de celelalte romane prin faptul că el nu constituie, de fapt, decît mărirea pînă la nemăsură a unui poem. Pînă și în detalii, *Zenobia*, acest pohem devenit homan, corespunde analizei lui Michel Guiomar: revolta și sfidarea trebuie să se exerseze asupra limbajului, nu numai visul dar și somnul să înlocuiască intriga printr-o stare etc.

Rămînînd la Cerisy-la-Salle şi referindu-ne la o altă comunicare, a Margueritei Bonnet, revenim spre esența suprarealismului, cu concepția despre dragoste a lui Breton ca „principiul subversiunii totale“. Dragostea nebună, dragostea sublimă, dragostea „ce deține toată puterea și-și acordă întreaga durată a vieţii, ce nu-și recunoaște obiectul decît într-o singură ființă“, dragostea din centrul prozelor lui André Breton duce la el, ca şi în *Zenobia*, spre „recrearea lumii prin prezența femeii iubite“. După André Breton, de altminteri, cea mai mare parte dintre certurile din sînul grupării suprarealiste franceze au fost provocate nu așa cum s-a spus și s-a crezut, de unele opțiuni politice, ci de un „dezacord ireductibil asupra acestei concepții a iubirii“.

În textul său consacrat „hazardului obiectiv“, Michel Carrouges ne dă parcă și el cîteva chei pentru descifrarea *Zenobiei*, hazardul obiectiv fiind — o știm prea bine — pentru suprarealiști „ansamblul presimțirilor, întîlnirilor insolite și coincidențelor uimitoare ce se manifestă în existența unui om“, o existență mutilată dacă nu este sensibilă la semne; or, semnele se ivesc, pînă la aglomerare, în *Zenobia*. Dacă privim, în plus, suprarealismul și ca pe „o încercare de comportament mediumnic“ spontan și general, așa cum o face Michel Carrouges, ne aflăm în plină textură intimă a romanului lui Gellu Naum. Michel Carrouges, evident, e departe de a fi singurul ce propune o astfel de interpretare. Ferdinand Alquié s-ar zice că se referă la obiectele „efialtice“ ale lui Gellu Naum atunci cînd afirmă:

„Mi se pare că exigența suprarealistă esențială constă în a proclama că felul nostru de a înțelege lumea, de a o vedea, este insuficient, că există între obiecte raporturi pe care nu le percepem, iar rațiunea științifică în orice caz nu le sesizează.“

Cît despre umorul negru, inutil să mai insistăm asupra faptului că nu-l găsim în *Zenobia* numai în buletinul de știri alcătuit de naratorul-autor, ce colecționează sau inventează știrile cele mai insolite, mai extravagante: unele anunță invazii de tot felul de animale prădătoare, dar și de păsări sau de omizi asupra orașelor (e parcă o demonică răzbunare a naturii). Nu numai în acest buletin de știri, ciudățenii și catastrofe, dar în textura însăși a cărții, dacă revenim spre accepția exactă a umorului negru, așa cum a reamintit-o, tot la Cerisy, Annie Le Brun:

„Mai mult decît umorul obiectiv, mai mult decît oricare altă atitudine, umorul negru dezvăluie marea contradicție dintre refuzul lumii și singura ei acceptare posibilă în nesemnificativ , accidental, arbitrar. [...] Umorul negru se naște în clipa cînd explicațiile ce ni se propun despre lume devin îndoielnice, iar viaţa, deodată conştientă de ea însăşi, dezminte sistemele şi contrazice afirmaţia tautologică pe care totul se sprijină."

Umorul negru nu poate fi, în acest sens, despărţit de „dereglarea semnificaţiilor", dereglare cu un sens special la suprarealişti şi pe care fără rost se supără Gellu Naum că o aude amintită de detestatul său critic-personaj, Ioachim.

Dar astfel de porniri disproporţionate în vehemenţă cu obiectul sau subiectul ce le-a provocat sunt şi ele inseparabile de suprarealism, mişcare tînără, injustă, virulentă. Oricare ar fi vîrsta biologică a unui suprarealist, vîrsta sa spirituală nu poate fi decât tinereţea. Mînia, de pildă, l-a împiedicat pe Breton să îmbătrînească. Îmi amintesc a-l fi văzut cum părăsea furibund, ostentativ şi cu toată suita sa o sală unde i se părea că, prin conformismele sale, poetul sovietic aşa-zis contestatar Voznessenski prostitua şi poezia, şi revolta (adică, pentru Breton, acelaşi lucru). În ciuda coamei sale albe şi leonine, Breton sfida data de naştere înscrisă în starea civilă: parcă avea 20 de ani! Or, scena se petrecea cu cîţiva ani înainte de moartea sa.

Tînăr, în acelaşi sens, nemulţumit, neinstalat în lume, neînţeleptit este şi romanul lui Gellu Naum şi, din moment ce ni se propune drept personaj principal şi narator, avem tot dreptul să presupunem că Gellu Naum însuşi este atins de această insensibilitate la timpul ce se scurge.

După scurta sa tăvăleală prin istorie, el a revenit spre revoltele dintîi şi ne propune să ne răzvrătim cu el împotriva literaturii acum, cînd preocuparea majoră a noastră, a tuturora, este de a o prezerva. Dar Gellu Naum o face în numele a ceva ce depăşeşte literatura — în numele poeziei, cu o sinceritate şi un talent ce dezarmează orice prejudecată.

Presupunem că nu va fi de acord, mai mult, va fi chiar furios, dacă încheiem afirmînd că *Zenobia* reprezintă un moment *literar* privilegiat. Oricare ar fi însă reacţia naratorului-autor, irezumabila *Zenobie* trebuie citită: e unul din textele literare prin care iubirea încearcă, dacă nu să reclădească lumea, cel puţin să-i afle un sens, în mizeria actuală a semnificaţiilor rătăcite, alungate, răstălmăcite.

11 octombrie 1985

E foarte instructiv să citești concomitent recentul număr (3–4) din *Caietele critice,* consacrat poeziei, și, pe de altă parte, campaniile recurente din publicații ca *Săptămîna* sau *Luceafărul* (de ele te ferești cel mai deseori, dintr-o elementară profilaxie intelectuală), în care diferiți publiciști se străduiesc să desființeze nu numai poezia adevărată, dar și proza sau eseistica (demne de acest nume), pentru a face loc versificărilor lor sforăitoare, grafomaniei lor ce se pretinde critică dar nu e decît prolixitate dirijată. E instructiv, deoarece constați, o dată mai mult, că diferența dintre cele două stiluri nu este una în timp (de pildă, moderniștii opuși tradiționaliștilor), ci de spațiu: cel al literaturii, opus unei zone extra-artistice de unde asaltul îndreptat împotriva literaturii camuflează, de fapt, dorința imperioasă de a face parte din ea fără a avea acel permis de liberă trecere ce se numește îndeobște talent, ca să nu mai pomenim de cultură, bună-credință și, mai ales, respect față de cuvînt.

Se dezvăluie astfel și mai clar adevăratul caracter al pamfletelor — cît mai suburbane și tendențioase cu putință — de la *Săptămîna* sau *Luceafărul*: nu protocronismul sau tradiționalismul, sau alte isme, constituie punctul lor de plecare, ci furia, ciuda, invidia de a nu-i vedea pe diverșii activiști din acest grup omologați ca scriitori de către critici. Tipic, din acest punct de vedere, este un articol semnat de un nou-venit, unul Z. Cârlugea, în *Luceafărul* (14 septembrie), în care, sub titlul „Modă și modele“, „gazetarul“ lovește bezmetic și în criticii, și în poeții ce răspund la ancheta *Caietelor critice* asupra poeziei, privilegiind în negație îndeosebi pe „lunediști“ (poeții care au participat la rodnicul Cenaclu de Luni, dirijat de Nicolae Manolescu, sau, cum li s-a mai spus, „generația în blugi“) și luptînd împotriva ironiei (în care N. Manolescu vede, pe bună dreptate, una din componentele esențiale ale postmodernismului pe toate meridianele) cu o înverșunare ce arată că e incapabil s-o deosebească de „bășcălia“ dîmbovițeană atît de practicată la *Săptămîna* sau la *Lu-*

ceafărul. N-are nici o importanţă pentru acest cronicar improvizat dacă N. Manolescu a arătat cum fundamentul ironic al postmodernismului nu se exprimă neapărat în forme ironice, nici că Liviu Antonesei aminteşte citatul esenţial din Jankélevitch (ironia înseamnă conştiinţă), nici nuanţările atît de la obiect ale unor Ion Bogdan Lefter, Ioan Buduca, Mihai Dinu Gheorghiu, Mircea Scarlat, nici confesiunile unor Mircea Cărtărescu sau Florin Iaru. Pentru Z. Cârlugea, ironia se rezumă la ce ştie el să mînuiască, la zeflemea. E drept că băiatul are, în ce-l priveşte, „modele" sigure în acest domeniu, începînd cu inevitabilul Eugen Barbu, convocînd, într-un interminabil serial, poezia la Judecata de Apoi. Judecătorul suprem fiind, evident, el, Eugen Barbu, de sine însuşi promovat şi critic, şi cunoscător de poezie, deoarece din fotoliul de mare prozator l-au mai zgîlţîit unele plagiate. Arma acestui impostor întru judecarea poeziei este deci batjocura, iar metoda: citarea în neştire a unor versuri scoase din context în aşa fel încît, cum s-ar spune la *Săptămîna*, să „poţi face mişto de ele". Ţinta preferată este, evident, „generaţia în blugi" (în primul rînd Mircea Cărtărescu şi Florin Iaru), vinovată mai ales de ireverenţă faţă de tot ceea ce nu este nici poezie, nici literatură, deci implicit şi de Eugen Barbu.

Modelul deci există. Şi nu e singurul. Deoarece grafomanii neoproletcultişti mai au şi un critic de grup: pe Mihai Ungheanu. El a debutat printr-un volum de cronici cu iz de contestare, *Campanii*, pînă s-a constatat — foarte repede de altminteri — că, dacă se străduia să coboare de pe soclurile lor pe dogmaticii şi proletcultiştii de ieri, era doar spre a instaura o nouă dogmă şi a iniţia un neoproletcultism. Un fel de banal „scoală-te tu să mă instalez eu", proclamat încă de la adeziunea sa entuziastă la „Tezele din iulie 1971" şi camuflat, bineînţeles, sub aparenţele naţionalismului şi strămoşilor iluştri. Printre armele „critice" ale lui Mihai Ungheanu se află, bineînţeles, şi băşcălia, dar una ceremonioasă, de catedră, îmbufnată, sentenţioasă. „Stilul" critic preferat de întreg grupul, şi profesat şi de Mihai Ungheanu, constă în primul rînd în rezumatul cărţii ce urmează să fie „desfiinţată". Trebuie deci s-o ia în derîdere. Așa cum rezumă, de pildă, Mihai Ungheanu (*Luceafărul*, 14 septembrie) romanul lui Octavian Paler *Un om norocos*. Așa cum sunt rezumate de ani de zile în *Săptămîna* toate romanele ce înseamnă ceva în literele noastre contemporane. Înşiruind, fără nici o legătură între ele, peripeţiile unei intrigi căreia îi anulezi astfel unitatea, toate personajele fiind puse pe acelaşi plan, — secundare, principale, episodice, centrale — pînă la a transforma miezul oricărei proze într-un nonsens absolut, certat cu orice urmă de continuitate sau de logică. Supus unui astfel de tratament, pînă și *Război și pace* ar deveni o colecție de inepții.

După o astfel de recapitulare în batjocură a subiectului din *Un om norocos* urmează concluzia: „Autorlîcul e o boală care de la Heliade încoace n-a contenit a face ravagii." Nu se arată care e legătura cu Heliade, dar ce importanţă are? E dată sentința? E dată. Totul e să încerci a lichida un dușman. Dușman, deoarece pe de o parte are despre rolul scriitorului în cetate o concepţie etică aruncîndu-i în neantul lor de imoralităţi pestriţe pe neoproletcultişti, duşman deoarece a ajuns să ocupe în literele noastre un loc invidiat de aceiași neoproletcultişti.

Fiindcă marea — poate chiar unica — lor durere este — cum spuneam — de a nu fi consideraţi scriitori de critica literară. Știu ei prea bine că n-are nici o greutate dacă te laudă un cronicar al „grupului" — chiar dacă acest grup are și mulţi cronicari, și multe publicaţii. Oricît zgomot s-ar face în jurul apariţiei unei cărţi semnate de unul dintre ei — și se face un adevărat tămbălău — cît timp n-au scris despre tine un Nicolae Manolescu, un Eugen Simion, un Mircea Iorgulescu, un Lucian Raicu, un Gheorghe Grigurcu, un Marian Papahagi, un Gabriel Dimisianu, un Ion Bogdan Lefter, un Al. Călinescu sau atîţia alții din mai vechea sau mai tînăra generaţie (şcoala noastră critică e nu numai diversă, dar atît de bogată încît nu-i putem numi pe toţi), atîta timp cît nu s-au pronunţat ei, nu exişti în literatură. Poate să se drapeze în toga-i magistrală Mihai Ungheanu, să se entuziasmeze Paul Dugneanu, să pună semne de exclamaţie Valentin F. Mihăescu, să te declare epocal şi mai mare ca Homer şi Shakespeare reuniţi Dan Zamfirescu şi să-ţi descopere urme de genialitate toţi publiciştii laolaltă de la *Săptămîna* şi *Luceafărul*, tot nu intri în literatură.

Ne-am pierdut prea mult timp cu asemenea publicaţii şi astfel de publiciști. Trebuie însă din cînd în cînd — şi o facem destul de rar — să se dezvăluie suportul campaniilor și pamfletelor duse de neoproletcultişti. Cînd au ales fie să renunțe la talent (rareori îl aveau), fie la o elementară solidaritate cu mizeria și nefericirea unei întregi ţări pe care, dimpotrivă, o insultă prin lauda şi optimismul lor de comandă, neoproletcultiștii puteau spera două lucruri: fie privilegii exorbitante, fie introducerea cu sila într-o literatură unde zelul lor politic le-ar ţine loc de har, cu obligaţia de a fi recunoscuţi mari scriitori pentru că sunt mari activişti. Or, cele două scopuri s-au dovedit iluzorii. La luxul peste măsură n-au cum să pretindă, cel puţin acum, cînd s-a dovedit că nici osanalele cele mai deşănţate nu te pun la adăpost de căderi şi dizgraţii subite — cazul Păunescu. Iar în literatura română, chiar dacă obţin cele mai mari tiraje și dispun de cele mai multe ziare pentru a se autodeclara geniali, tot nu și-au aflat locul visat.

Un dublu eșec, care se află la originea acestor pamflete. Şi, pînă la urmă, cine nu știe că a fi atacat în *Săptămîna* sau în *Luceafărul* reprezintă o cinste și o confirmare pentru orice scriitor român? O singură excepţie, la *Luceafărul*. Nu sunt încă atacaţi *toţi* prozatorii tineri. Unii se văd chiar lăudaţi. Se adulmecă vîntul. Se așteaptă. Poate că unul sau altul va cădea în plasa compromisului, complezent și atent întinsă de neoproletcultiști. Simbria e însă prea mică pentru astfel de salturi care, pînă la sfîrșit, te aruncă, mai totdeauna, în afara literaturii. Dacă tinerii au ceva de înţeles de la înaintaşii lor, ni se pare, în actuala stare de lucruri din România, că mai ales asta au de învăţat: în artă, totul se petrece ca într-o fabulă cu morală fixă; cuvîntul se răzbună inevitabil pe cel ce l-a trădat. Şi nici un debut — oricît de excepţional ar fi fost el — n-a rezistat terfelirii cuvîntului în genuflexiunile minciunii. Nici unul.

25 octombrie 1985

S-ar putea spune despre aproape toţi tinerii scriitori reuniţi, deloc arbitrar, sub denumirea de „textualişti“ ceea ce, în recenta sa carte *Prezent,* scrie Mircea Iorgulescu despre debutul lui Gheorghe Crăciun, şi anume că la el, ca şi la mai toţi textualiştii, „textul este acela care naşte realităţi, idei, semne, sensuri, imagini, le aduce pe lume, le situează, le face vizibile, le conferă materialitate şi spirit“. Şi Mircea Iorgulescu adaugă: „Strict artistic, prozele acestea au un aer de radicalitate estetică şi, cum se întîmplă în astfel de situaţii, există riscul de a nu părea decît exerciţii demonstrative.“

Nu e, evident, singurul risc — la urma urmei, nici măcar cel mai primejdios. Şi nu e, desigur, limitat la strălucitele variaţii estetizante ale lui Gheorghe Crăciun, ci la mai mulţi dintre colegii săi de generaţie. Orice literatură are nevoie de un centru experimental, şi în epoca modernă porţile lui s-au deschis destul de larg pentru a primi publicul din întreaga lume. De ce am face doar noi excepţie? Printre celelalte riscuri — mai mici — mai putem afla, îndeosebi la critici, pe acela de a considera etapa sau cucerirea textualităţii drept ireversibilă, tocmai acum, cînd pe toate meridianele Occidentului postmodernismele nu fac altceva decît să caute, în forme şi cu reuşite diverse, soluţii de reversibilitate ne-inocentă. În cazul literaturii: revenirea spre naraţiune dar, evident, o naraţiune minată de discontinuităţile ironiei, înglobînd, fără a le absolutiza însă, şi unele forme de textualitate.

Nici ambiţia ca textul să „nască realităţi“ nu este, în sine, nemăsurată, el poate chiar să nască „realitatea“ însăşi, şi acesta a fost deseori şi primul demers al unora dintre textualişti, alţii mulţumindu-se să-şi exerseze ironia asupra unui cotidian ce chema, de altminteri, de la sine parodia sau umorul, destul de negru. La temelia unui astfel de demers se afla probabil o reacţie faţă de ceea ce s-a numit la noi, cînd propriu, cînd impropriu, romanul politic. Impresia era falsă şi continuă să fie: anume că romanul românesc ar fi epuizat substanţa „obsedantului deceniu“, cînd de fapt n-a căutat decît să-i atingă, în general, epiderma şi aparenţele, extrem de rar cauzele profunde. Există şi o reacţie de fereală în faţa unei capcane posibile a acestui tip de roman: aceea de a cădea în clişeele dictate, în curajul cu voie de la poliţie, în reţetele ce-ţi permit să te arăţi îndrăzneţ, fără a fi, în fond, decît conformist.

Literatura noastră modernă nu i-a aşteptat însă pe textualişti pentru a-şi exersa capacităţile decapante ale umorului şi parodiei asupra clişeelor, de limbaj în primul rînd; de la *Biografiile comune* ale lui Monciu-Sudinski cel puţin, textul a ştiut să devină o terapeutică a limbajului comun, exacerbîndu-i excrescenţele, reliefînd prostia şi prostirea în el şi prin el.

Textul constituindu-se deci sub ochii noştri, implicînd un cititor mereu complice, textul conştient de posibilităţile de a-şi impune propriile metode de investigare şi de a-şi inventa realităţi la îndemînă chiar dacă nu se năştea din nimic, lua, pentru aproape o întreagă generaţie, aspectul unei victorii putînd, ca toate victoriile, să fie născătoare de intransigenţe. Oricare ar fi însă exagerările, uneori chiar inadecvările — sunt vreo zece ani de cînd textualismele au început să dateze în Occident —, credem că avalanşa de proze scurte şi textualizante a anilor ’80 la noi nu poate decît să bucure pe orice observator obiectiv al fenomenului cultural românesc: ea fiind un semn nu numai de vitalitate, dar şi de cultură îndeajuns de asimilată. Orice poate fi, într-adevăr, un prozator textualist, numai naiv şi incult nu.

Acestea fiind spuse, lectura volumului de proze al lui Nicolae Stan, *Boare de Waterloo*, ne-a dat prilejul să detectăm singurul risc real al unor astfel de proze, pe care recunoaştem că nu-l prevăzusem. Sau, mai exact, îl prevăzusem, dar de mult, foarte de mult, cînd actualii debutanţi erau copii: în 1965, cînd Partidul le îngăduia scriitorilor, cu prilejul unei Conferinţe a lor — dată istorică — să rupă cu realismul socialist, schimbînd formele fără a schimba însă fondul. Ne întrebasem atunci — era pe vremea cînd „noul roman“ avea încă mare ecou — cum s-ar putea trata despre o gospodărie colectivă în stilul lui Robbe-Grillet? Şi nici nu s-a putut. Scriitorii au ştiut, în etape destul de prudent construite, să aducă fondul la ora formei, ca să ne slujim de această polaritate desuetă, să reînvie, de fapt, o literatură mumificată de o dogmă aberantă. Ceea ce nu s-a putut atunci, se va săvîrşi acum?

Pentru a fi drepţi, trebuie să recunoaştem de la început că această întrebare — asupra gravităţii căreia credem că nu mai e nevoie să insistăm — nu priveşte întregul volum al lui Nicolae Stan, în care mai toate figurile textualiste sunt exploatate, ci doar una dintre proze, dar, din păcate, şi pe cea mai consistentă, de n-ar fi decît prin numărul de pagini: *De veghe în coridor sau Povestea lui Nuţă-Voinicul.* Ştiţi pe ce coridor stă de veghe acest tînăr ţăran care-şi face serviciul militar în ajunul războiului? Pe acela al unei închisori unde sunt prizonieri ilegalişti comunişti, tot unul şi unul: cu toţii nu numai idealişti, nu numai integri, dar şi superintelectuali, discutînd cu rafinamente demne de personajele unor Malraux sau Camus despre soarta şi posibilităţile revoluţiei! Nuţă stă deci de veghe pe coridorul minciunii istorice, al legendei de partid şi al stereotipurilor tot de partid, autentificîndu-le prin prezenţa lui naiv-ţărănească şi prin procedeele textualiste ale autorului. Spargerea naraţiunii, textele paralele (cele două monologuri interioare, al lui Nuţă pe de o parte şi al unui comunist pe de alta), grafic despărţite în pagină, ca şi parantezele onirice, toată această acumulare de soluţii şi virtuozitate cu un singur scop: nu de a crea o realitate, ci de a o deforma, potrivit viziunii de partid, pe cea care a existat. Învelişul textualist nu face altceva aici, decît să acopere minciuna istorică. Deoarece în minusculul partid comunist dinainte de război n-au existat atîţia intelectuali trecînd la acţiune, sabotînd, evadînd, ca în celula unde ei se perindă rînd pe rînd, sub paza, complice de altminteri, a lui Nuţă. Or, dacă partidul comunist, odată înscăunat de

Armata Roşie la putere, a încercat să creeze o legendă sfidînd adevărul istoric, tocmai asupra acesteia a stăruit: prezența unui vajnic partid de ilegalişti în fruntea luptei pentru eliberarea României şi a actului de la 23 August. Mai trebuie, oare, amintit ceea ce, pentru orice istoric cinstit sau martor al acelor vremuri, este o evidență: şi anume că actul de la 23 August a fost săvîrşit de rege şi că, dacă în primul guvern format din partidele istorice a intrat și un ministru comunist, n-a fost din pricina valorii numerice sau combative a partidului comunist înainte şi în timpul războiului, ci doar pentru că trebuia semnat un armistițiu şi apoi o pace cu Uniunea Sovietică? Mai trebuie?

Din păcate, da. Fiindcă, în anii '80, un tînăr scriitor făcînd parte, prin scriitură, dintr-o generație ce se vrea vizibil înnoitoare, își îngăduie a reveni spre anumite servilisme realist-socialiste, recuperînd astfel sloganuri de partid și contribuind la rescrierea și falsificarea istoriei. Cum ne mai poate interesa, în fața acestui fals flagrant, că decalajul dintre naivitatea tînărului țăran și maturitatea intelectuală a nu mai puțin tinerilor comuniști este sau nu savant pus în scenă? Trebuie citite aceste pagini în care comuniştii, de la închisoare pînă la proces și la posibila lor evadare, sunt exemplari, sublimi, acuzatori, dar în acelaşi timp atît de înțelegători încît îl seduc și pe țăranul-soldat. „Soarta“ (textualistă) îl va recompensa, deoarece îl vom redescoperi, în proza următoare, fericit tată al unui ofițer de la Ministerul de Interne. Trebuie citite pentru a vedea ce nu poate fi literatura unui tînăr în România de azi.

Nimeni nu-i cere, nici lui, nici altor scriitori din orice generație, să descrie obligatoriu atrocea realitate înconjurătoare: nici Bucureştiul demolat, nici cozile interminabile, nici mizeria, nici frigul, nici bezna de pe străzi, nici toate celelalte aspecte îndemnîndu-i pe călătorii străini să ne compare țara cu vreun ținut subdezvoltat dintr-o lume a patra. Unul din acești călători ne vorbea astă-vară despre mila, dar și despre indignarea lui cînd, de la frontieră pînă la Bucureşti, la intrările sau ieşirile din sate, automobilul îi era înconjurat de copii făcîndu-i semne că le e foame, să le dea de-ale gurii. Sau repulsia altui vizitator al

României Socialiste atunci cînd, după demolarea într-o noapte a Institutului Medico-Legal, a văzut dimineața cadavrele scoase pe trotuar (nu se prevăzuse nimic pentru ele), pe caldarîmul încins de o temperatură de vreo 50 de grade la nivelul solului. Sunt numai două scene povestite de doi călători străini, diferiţi şi îngroziţi. Nu pretindem, repetăm, să le aflăm descrise pe pagina vreunei cărţi din România: n-ar avea șansa să treacă la cenzură și, în plus, literatura nu e neapărat obligată să scoată astfel de ţipete de alarmă (deși, atunci cînd a făcut-o, n-a fost mai puţin literatură). Marile texte ale Răsăritului, de la Soljeniţîn la Zinoviev, de la Mrozek la Tibor Déry (cîteodată — mai rar — și la noi), tocmai astfel de strigăte de alarmă au reprezentat, și ca atare au și fost primite în Occident: ca martore ale unei experienţe, inedite în Apus, de atomizare a societății și de schizofrenizare a individului, pentru prima oară experimentată în istorie.

Putem, în schimb, cere unor scriitori, oricare le-ar fi vîrsta și tehnicile literare, să nu se slujească de meșteșugul lor spre a falsifica istoria. Este un prag minimal peste care, trecînd, ni se pare — și nu numai nouă — că un scriitor se dezonorează pe toate planurile, inclusiv cel estetic.

O spunem cu un regret sporit atunci cînd este vorba de un tînăr alegînd să debuteze sub astfel de auspicii ale sfidării adevărului. Regretul e și mai mare cînd acest tînăr ne arată — așa cum o face Nicolae Stan în celelalte proze ale volumului de față — că distanțele textuale ştiu să fie, la el, ale tristeții, ale întrebării, uneori chiar ale dezgustului. Peste una dintre cele mai interesante proze din acest volum, *Drum în construcție*, bate boarea de la Waterloo. Fiecare are Waterloo-ul său, nu numai Napoleon, dar și tatăl naratorului, părtaș la bătălia de la cotul Donului, dar și naratorul luptînd să facă sau să desfacă un proiect de căsătorie ce i-ar da sau nu buletin de București. Pretextul bătăliilor scade, după cum vedem, o dată cu accelerarea istoriei. Or, naratorul trage această concluzie, şi i-am sugera autorului să şi-o însuşească: „o luptă-i viaţa, deci fii prudent, evită Waterloo-uri, Coturi, ţi-ai ales şi bine ai procedat ca metodologie în viață cîteva elemente de logică necesară: adevărul decurge din orice; falsul decurge numai din fals, adevărul implică numai adevăr, falsul implică și adevăr și fals..."

Pentru ca boarea eșecului, boare de Waterloo, să se îndepărteze și de Nicolae Stan, acesta n-ar avea, în fond, decît să ia seama la ce-i spune personajul său. Poate că, astfel avertizat de propriul său narator, va putea de acum înainte să evite Waterloo-ul literar pe care singur și l-a pregătit.

8 noiembrie 1985

Între atîtea lucruri grave și triste, un mic eveniment, pe cît de imaginar, pe atît de plin de umor (dar de un umor deloc vesel), a trecut neobservat de marele public. Nu și de noi, deoarece eram ținuți la curent cu el prin lungi și detaliate scrisori trimise de la București. Nu e nevoie să se sperie cenzura că le-a lăsat să treacă, și ele fiind tot atît de imaginare ca și restul. Și ca să-i liniștim imediat pe diverșii responsabili ce ar putea fi înfiorați de această lipsă de vigilență, să începem prin a spune că ele ne erau trimise de... Candide. Ați citit bine: Candide însuși, care, condus de Pangloss, schimbînd itinerarul prevăzut de Voltaire, își începea ucenicia întru păcatele și relele lumii prin capitala noastră. Cu ochii nedeschiși încă, și cu mult înainte de a primi sfatul salvator de a-și cultiva grădina, Candide și-a făcut primele game ale deziluziei pe malurile Dîmboviței.

De ce această alegere? Candoarea neexcluzînd logica, eroul nostru făcuse următorul raționament: din moment ce dintr-o primă călătorie în China lui Mao șeful statului român revenise cu hotărîrea de a aclimatiza la noi revoluția culturală chineză, dotîndu-ne deci cu „Tezele din iulie 1971", era normal ca din a doua călătorie într-o Chină nu numai demaoizată, nu numai în plină reformă economică, dar și unde marii responsabili ai acestei revoluții culturale fuseseră condamnați, același șef de stat să se întoarcă neapărat cu Antitezele tezelor mai sus-numite. Și Candide nu voia să scape momentul cînd s-ar fi pus capăt asaltului împotriva culturii. Atît de sigur era Candide de proclamarea acestor antiteze, încît atunci cînd, în locul lor, a fost decretată „starea de necesitate“, dacă nu l-ar fi avut alături pe Pangloss, nici n-ar mai fi fost nevoie de restul periplului său, într-atît i-a fost decepţia de mare.

Dar să nu anticipăm. Deocamdată, Candide, debarcat la Bucureşti, se îndreaptă direct spre Uniunea Scriitorilor. Direct și grabnic, să nu rateze cumva Conferinţa Naţională a Scriitorilor. Se documentase serios Candide înainte de a-și începe călătoria, consultînd, mai degrabă decît ghidul Bucureștiului, de care i se spusese că nu prea va mai avea nevoie, că tot nu va mai recunoaște locurile după atîtea demolări, Statutul Uniunii. Or, în acest Statut, la articolul 27, se prevedea că Adunarea Generală a scriitorilor se reunește la fiecare patru ani. Ultima avînd loc în 1981, următoarea trebuia deci să se ţină în 1985. Or, cum 1985 se cam apropia de sfîrșit, Candide aproape că fugea pe străzi, să nu cumva s-o rateze.

La sediul Uniunii, pentru un oaspete atît de voltairian s-a deranjat însuși președintele. „Conferinţa? Ce conferinţă? Mai bine să nu vorbim!“ Nu știe Candide, doar nu e al locului, dar e mai cuminte ca lucrurile să rămînă staţionare. Dintr-o conferinţă n-ar putea ieşi decît mai rău, ar fi un prilej poate chiar să se suprime Uniunea, sau să se treacă la fatala comasare de atîtea ori fluturată ca un negru drapel al șantajului. Să nu ne agităm, că se supără Ei. „Care ei?“ s-a mirat Candide, pînă i-a suflat un scriitor: „El și Ea, Cabinetul I și Cabinetul II.“ Candide n-a înţeles, dar, politicos fiind, n-a insistat. Și-a scos din buzunar Statutul (ceea ce, într-o paranteză fie spus, l-a speriat pe președinte de parcă ar fi fost vorba de vreo bombă) și, după ce l-a frunzărit cîteva clipe, a dat peste alt articol — al 32-lea. „Bine, a răspuns, dacă nu pot să asist la Adunarea Generală, atunci măcar la Consiliul Scriitorilor. Cum articolul 32 prevede întrunirea automată a Consiliului în fiecare trimestru, stau dacă e nevoie pînă la data reuniunii.“ Președintele Uniunii schimba feţe-feţe. Cum să-i mărturisească lui Candide că el a fost pus acolo, în fruntea Uniunii, de Partid tocmai pentru ca să se întrunească acest Consiliu cît mai rar cu putinţă, dacă s-ar fi putut chiar deloc? Nu era uşor. Şi atunci, pretextînd o treabă urgentă, a ieșit din biroul lui prezidenţial.

Urmîndu-l pe culoar — că nu era să rămînă singur — Candide a dat însă peste alţi scriitori, care, impresionaţi de calitatea lui voltairiană, au încercat, mai pe şoptite, mai prin aluzii, să-i explice că lucrurile sunt ceva mai complicate. Că Partidul ar fi de acord să se reunească la date festive Consiliul, pentru a-l preamări pe şef, dar nu așa, în mod automat și frecvent, să tot critice.

„Bine, a replicat Candide, dar nu Partidul a fost de acord ca Uniunea să aibă acest Statut? De ce îl încalcă, dacă tot el l-a dăruit?“

„Să vedeți că lucrurile nu sunt atît de simple, nu-l încalcă chiar așa, de tot. Se mai ţin din cînd în cînd și Consilii. Dar cît mai rare. Deoarece sunt buclucaşe. Pentru a obține convocarea unuia dintre ele, mai de mult, zeci de scriitori au scris un memoriu oficial. Și au fost fiecare convocaţi la autorităţile de resort, de parcă ar fi făcut un complot. Autorităţilor — nu prea știm cum să vă explicăm dumneavoastră, care veniţi din alt timp — le e frică de orice s-ar putea numi *grup*. Știți că la noi, sus, în ierarhie, nici nu se spune «grevă», ci «muncitori grupaţi». Așa se comunică atunci cînd e vreo grevă, că mai sunt, poate ați auzit și dumneavoastră: la cutare uzină se semnalează «muncitori grupați». Dacă s-ar «grupa» și scriitorii?“

„Și se grupează?“ a întrebat naiv Candide.

„Chiar dacă nu se grupează, tot prost iese. Uitaţi, la ultima ședință de Consiliu, ce fusese acordată fără memoriu prealabil și alte angarale, nu s-a pomenit președintele nostru că un scriitor temerar a citit scrisoarea unui coleg de-al nostru care făcea greva foamei (poate ați auzit și dumneavoastră, că între timp a ajuns dincolo de ocean, persoană importantă, nu spun cine)? S-a ridicat preşedintele, a declarat că nu admite, că nu se poate, că așa ceva nu s-a mai văzut, însă îndîrjitul nostru coleg a citit scrisoarea pînă la capăt, și noi toţi ne-am încăpăţînat să nu dăm ascultare președintelui (el voia să ridice ședința) și am rămas s-o ascultăm. Și dac-ar fi numai asta“, a suspinat interlocutorul lui Candide.

„Dar ce mai e?“

„E că, în aceste reuniuni, Consiliul ar trebui să primească tinerii admiși de Comisia de Validare. 400, vă dați seama, 400 de noi membri, în majoritatea lor tineri. Or, cînd nu se țin ședințele de Consiliu, nu pot fi primiți. Dacă, dacă au intrat vreun sfert dintre ei.“

Auzind de tineri, Candide a fost transfigurat.

„Da, am citit și eu, și chiar în ziarele dumneavoastră, că aveți o nouă generație formidabilă, ce s-a afirmat strălucit încă de la începutul anilor ’80 — generația în blugi, lunediștii, desantiștii și așa mai departe. Se spune chiar că, datorită lor, deceniul al nouălea ar putea fi unul dintre cele mai interesante ale literaturii dumneavoastră. Și cum, ei nu sunt cu toții membri în Uniune? Ați vorbit de Comisia de Validare. Face dificultăți?“

„Stați să vedeți, Comisia de Validare nu, dar acum e nevoie de avizul «organelor locale», știți dumneavoastră, «dosarul»...“

Candide, evident, nu știa nimic. Dar se supărase de-a binelea. Tocmai apăruse din nou președintele la capătul culoarului. Și, mă veți crede sau nu, dar s-a dus și l-a luat de guler.

„Unde vă sunt tinerii?“ a țipat la el.

Acum, puneți-vă în locul președintelui. Ce să-i răspundă? Că, pe el, Partidul l-a instalat acolo nu ca să vitalizeze Uniunea prin aportul de forțe noi, cu capacitatea de idignare încă neistovită, ci, dimpotrivă, s-o devitalizeze, s-o facă inoperantă, s-o ducă spre neant fără zgomot, fără convulsii? Putea să-i spună așa ceva? Nu putea.Unde mai pui că avea și altele pe cap în afara acestui oaspete stingheritor! Iar erau invitați, la un congres în străinătate, mai mulți scriitori români. Se și indignase în sinea lui:

„De ce atît de mulți? Dar ce, noi suntem o mare cultură să țină atît de mult la prezența noastră? Unul nu ajunge, așa, de formă? Ăștia din străinătate au luat-o în serios, citindu-ne ziarele: că dorim prestigiu peste hotare. Dar

43351

noi nu vrem așa ceva. Dimpotrivă, ni se cere să stăm pe-acasă, să ne vedem de-ale noastre, nu cumva să se afle în Occident c-am putea fi, prin cultură, exportabili. Așa că eu tot tai din liste. Nu mi-au cerut nebunii de organizatori ai unui festival de poezie de la Liège, mai anii trecuţi, să le trimit vreo 40 de poeţi? Și n-am trimis decît vreo trei-patru, ce, nu era de ajuns? Acum vor să le expediez, la un congres al spațiului cultural european, un filozof de seamă — ar risca să le arate că avem și noi filozofi —, un filozof al artei să le vorbească despre arta noastră și un critic literar — le-ar putea dovedi că avem şi o literatură. Auzi obrăznicie! Ce, noi facem parte din spaţiul cultural european? Noi avem spaţiul nostru aparte, unde ne scad tirajele, ni se închid institutele, se deteriorează bibliotecile, se reduce numărul traducerilor și tot așa, din bine în mai bine."

În timp ce președintele amuţise în faţa lui Candide, a sosit și vestea salvatoare, îngăduindu-i să-l expedieze cît mai repede: decretarea „stării de necesitate".

Renunțînd să mai ceară explicații unui preşedinte al scriitorilor care nici nu-i apăra, nici nu-i reprezenta (cu toate că și el fusese un scriitor aproape contestatar, dar asta eroul lui Voltaire n-o ştia), Candide, năucit că în locul Antitezelor așteptate şeful statului lansase „starea de necesitate", s-a aruncat spre Pangloss, ce plutea peste contradicții, și acesta a inventat pe loc o nouă versiune optimistă.

„Nu vezi, i-a spus inspiratul său preceptor, că totul e logic și confirmă originalitatea cazului românesc? În timp ce lumea a treia se străduiește să iasă din subdezvoltarea ei endemică pentru a atinge gradul de dezvoltare al Europei, România pare a fi singura ţară de pe bătrînul continent care, în era ei atît de luminată, procedează invers fixîndu-și drept țel să ajungă din urmă subdezvoltarea lumii a treia. Dacă, în loc să te precipiţi la Uniunea aia a Scriitorilor şi să-i plictiseşti cu Statutul lor, te-ai fi plimbat cu mine prin Bucureştiul demolat, ai fi văzut în ce ritm accelerat se dărîmă bisericile şi monumentele ce împlîntau această ţară în civilizaţia Europei. Ia să fi stat cu mine la cozile astea, cum nu ţi-a mai fost dat să vezi, ia să nu fi găsit mai nimic de mîncat, în loc să dejunezi la Athénée Palace, ia să fi auzit pe oamenii de rînd cum îşi blestemă zilele, cum i-a apucat de pe acum groaza de iarnă — că în cea trecută n-au avut cu ce să se încălzească — ai fi înţeles şi tu. Şi în loc să citeşti articole literare, dacă urmăreai discursurile şefului, ai fi ştiut de ce i-a apucat tremuratul pe bătrîni: se vorbeşte de golirea marilor oraşe de pensionari. Pentru ca unii să moară mai repede — c-aşa sunt bătrînii: dacă-i scoţi din casa lor, se sting — iar alţii, încă în puteri, să muncească la cîmp, unde tot nu prididesc ţăranii ce-au mai rămas, de vin şi elevii de liceu, şi studenţii, şi armata să-i ajute, ca să poată recolta, chit că cea mai mare parte a acestei recolte ia drumul exportului. Doar nu din grîu e făcută pîinea de aici. Ţine, gustă şi tu. Şi să mai fi încercat, aşa cum am făcut eu, să te plimbi noaptea prin oraş: puţinele felinare aprinse se sting toate la miezul nopţii, e o beznă de ţi-e mai mare dragul, nici în Sahara nu poate fi mai deplină.

Îţi dai tu seama, Candide, ce extraordinară performanţă e asta? Ce ştii tu, eşti prea tînăr! Înainte de război, ţara asta era grînarul Europei şi Bucureştiului i se spunea «micul Paris». Şi acum, uită-te în jurul tău şi măsoară la justa, marea ei valoare performanţa de a fi izbutit, într-un timp relativ scurt, s-o aduci aşa, lin şi frumos, pe pragul mizeriei, inculturii, debandadei. Nu degeaba sunt pline ziarele, ecranele şi radioul de laudele aduse conducătorului care a realizat o asemenea minune. Într-adevăr, rareori un efort atît de statornic a fost încununat de un mai deplin succes."

Nu ştim dacă a fost sau nu consolat Candide de discursul lui Pangloss, pentru că după aceea, epuizat probabil de atîtea revelaţii, nu ne-a mai scris.

Şi, în fond, să-i lăsăm mai departe pe Candide şi pe Pangloss să dialogheze asupra României „în stare de necesitate" şi să recunoaştem că ne-am îndepărtat prea mult de Voltaire. Deoarece, în 1759, anul de graţie al publicării lui *Candide ou l'optimisme*, nici măcar atît de salubrul pesimism al lui Voltaire nu şi-ar fi putut imagina ce avea să se abată asupra spaţiului românesc peste două secole şi ceva.

15 noiembrie 1985

Cu două volume de proză scurtă, *Curcubeul de la miezul nopții* și *Închiderea ediției,* Bedros Horasangian arată dintru început că strategiile narative, mînuite cu o neobosită virtuozitate, făcînd una cu textul, nu sunt un scop în sine, ci doar un mijloc spre a ascunde, tăinui o conştiinţă nefericită, a o proteja de agresiunile cotidianului. În universul său asediat de real, nu e de ales decît între a ţipa sau a scrie. Urletul (termenul îi aparţine) e acoperit de scriitură, pînă la aparenta sa disoluţie. Ironia (o ironie din care a dispărut orice formă de voie-bună iniţială) se preface a nu descinde din deznădejde, intervenţiile autopersiflante ale naratorului asigură distanţa, neutralitatea privirii, care şi ea camuflează participarea mai mult decît intensă — dramatică — la destinele totdeauna ratate ale personajelor. Literatura, de la citat la colaj şi de la moto la punctarea prozelor cu referinţe la autori şi cărţi (poate tot atît de numeroase ca şi numele personajelor din schiţe), e şi ea, cum spune maliţios autorul, un fel de „protecţie sanitară", de parcă pe tărîmurile minate ale realităţii nu s-ar putea înainta decît cu ajutorul cîrjelor intertextualităţii. Rezultatul e ireproșabil. Pune la adăpost nu numai pe autor, dar și pe cititor, care poate parcurge cele două volume de instantaneuri, schiţe, creionări cu senzaţia imunităţii lăsată de rafinamentul scriiturii, și nu-și dă seama decît după aceea cîte aşchii ale realului s-au înfipt în trupul şi timpul lecturii.

Vom face şi noi ca acest cititor imaginar şi vom fi atenţi mai întîi la metodele şi deliciile textualităţii, la toată această arhitectură subtilă de protecţie şi nevătămare. Şi o vom face cu atît mai uşor, cu cît autorul ne dăruieşte în două din prozele sale, *Șprehăn zi doici* (din volumul întîi) și *Digerire e vivere* (din volumul al doilea), un fel de *ars poetica*. Apoi mai răspîndește indicații și sugestii și în alte texte ale sale.

Mai întîi în *Digerire e vivere*, un adevărat „manifest" al prozei scurte împotriva „stufatului de roman". Violent, sigur pe sine, injust așa cum se întîmplă cînd ești și sigur pe tine și violent, acest fragment se cere citat, deoarece ar putea sluji drept program unei întregi generații literare:

„Dacă există un teatru foarte mic, de ce n-ar exista și o proză foarte scurtă? Concentrare la maximum a ideilor. Sentimentelor. Grenade. Tensionare. Implozie. Urmuz, Harms, Kafka puși unul lîngă celălalt într-o inteligentă pagină din revista *S*. Hai să dăm la o parte rochia epicului pur. (Asta ce-o mai fi?...) Fabulosul și neliniștea. Dincolo de cuvinte. De text. Ceea ce rămîne. Ce nu se vede. Victor Hugo pe lîngă Kafka pare un autor de vodevil. Balzac și Harms. Elefantul care se lovește cu trompa pe spate într-o călduroasă zi de vară și scorpionul care se sinucide. Cei mari. Pagini numerotate, ediții, panorame, fresce, drame și comedii umane. Grandioși, imenși, uriași, copleșitori, cotropitori. Imperialism al sentimentelor și cuvintelor. Un succes găunos de paradă, de sfîrșit de an școlar, de tîrg agricol."

Elefantului, Autorul îi opune scorpionul. Sau, cum mai spune, „Textul ca material inflamabil. Exploziv".

Un text ce are, într-un fel, pretenția de a se scrie singur, fără intervenția naratorului. E drept că, în mai multe proze, naratorul e ascuns prin vreun colț sau altul, ca semnătura pe pînza unui pictor, dar ne asigură de fiecare dată că rolul său constă doar în a transcrie. Nu scrie, transcrie. Cu un aparat de filmat într-o mînă, un magnetofon într-alta. Din *Curățenia de primăvară* (vol. II):

„Naratorul, cel care observă și notează, un fel de cameră de luat vederi sau aparat de filmat, e undeva, sus, într-un colț. Nu-l vede nimeni, nimeni nu bănuiește prezența lui discretă. De altfel, oricum nu ar putea să se amestece în nici un fel în mersul evenimentelor. Al vieții. Este doar un martor, un martor neutru. Și atît. Nu participă decît prin sustragere. Consemnează."

Neutralitate pusă imediat în chestiune, deoarece acest narator, e drept, în altă parte, nemulţumindu-se să-şi plimbe casetofonul prin toate locurile aglomerate (tramvaie, cîrciumi, străzi), unde oralitatea este mai ofensivă, îşi îngăduie să aibă şi o ideologie literară. Şi în această profesiune de credinţă, alături de sfatul de a menţine mereu aceeaşi poziţie „obiectivă, rece, detaşată“, găsim şi următoarea mărturisire despre ideologia lui literară „alcătuită cu greu, tîrziu, după multe ezitări în trepte, din elemente oarecum disparate şi dificil de asociat, precum umanitatea lui Cehov, autenticismul lui Camil Petrescu şi rigoarea morală a lui Camus“.

Ar mai trebui să adăugăm pe atît de des citatul (pînă şi în titlul unei schiţe) I.L. Caragiale, modelul oralităţii vinovate şi mînuind o parte cel puţin din butoanele magnetofonului de care se slujeşte naratorul lui Bedros Horasangian. Mai sunt citaţi, în moto, şi Anton Holban, Paul Zarifopol sau Pallady. Şi tot nu e de ajuns. Prozele lui Bedros Horasangian parc-ar fi un drum pietruit cu semne de recunoaştere, cu popasuri ce-ţi îngăduie să respiri o clipă printre ai tăi, pentru a prinde forţe şi a înfrunta din nou cotidianul. Şi aici, pe cine oare nu găsim? Ceea ce s-a numit „şcoala de la Tîrgovişte“, bineînţeles, cu Radu Petrescu în frunte, dar şi cu Mircea Horia Simionescu şi Costache Olăreanu. Dacă de la Tîrgovişte revenim spre capitală, trebuie să facem un popas la Păltiniş spre a-l regăsi pe Noica, din pricina căruia personajul, naratorul sau autorul transportă peste tot un geamantan cu cărţi (nu totdeauna citibile din cauza zgomotului din „bloc“ şi a altor impedimente de care sihastrul de la Păltiniş a decis că nu trebuie să se ţină seama). Şi dacă e prezent Noica, cum să nu fie chemat, chiar şi numai în două cuvinte, Gabriel Liiceanu, cu *Peratologia* sa? De ce nu şi Mircea Eliade? Cum de-ar lipsi Cioran? Să nu-l uităm pe Alexandru George. Să nu ne despărţim nici de Alexandru Paleologu, cu toate că el s-a despărţit de Noica şi Noica de Goethe. Etc., etc. Nu numai literatura noastră este chemată în sprijin, bineînţeles. Cea americană, cu Albee şi Tennessee Williams. Cea sud-americană, cu inevitabilul Márquez.

Apoi *Jurnalul* lui Green, *Corespondenţa* lui Flaubert şi cîte altele. Pînă și Virginia Woolf, din titlul piesei lui Albee, devine în schiţa *La Caragiale — Jurnal de bord* un personaj: Virginica Vulpe. Cui îi e frică de ea? Ajungi să te întrebi dacă nu pridídesc personajele impuse lui Bedros Horasangian de literatură.

În fond, ni s-ar putea răspunde că astfel de referinţe fac parte din orice intertextualitate bine înţeleasă şi că ele abundă la tinerii noștri prozatori. E adevărat. Numai că una din aceste referinţe ne pune pe gînduri, una mai ales, şi ni se pare a-l situa pe Bedros Horasangian într-o altă constelaţie: Cehov.

„Mare povară pe capul oamenilor a mai lăsat şi Cehov!" exclamă un personaj din schiţa *Plătim noi* (vol. I). „Fiecare om iubeşte pe cine nu trebuie, fiecare e fericit cînd nu trebuie, nimeni nu înţelege pe nimeni, toate parcă sunt legate între ele astfel ca să se aleagă praful."

Și, deşi naratorul se îmbărbătează în *Secvenţe despre starea prozei* cu un hotărît „doamna Bovary nu eşti tu", mărturisim că nu suntem chiar atît de siguri ca el. Prea îşi pune cu milostivire casetofonul la dispoziţia celor cu „destinele" frînte de viaţa marilor oraşe, neîmplinite, rupte, ratate. Cum să nu-l bănuieşti de participare? Destine, cuvîntul nu e prea mare pentru aceste instantanee de existenţă derizorie? Nu, din moment ce pînă şi autorul, atît de atent cu evitarea oricărei retorici, se slujeşte de el.

„Cine împarte destinele? Cine le hotărăşte? Oare cine?" se întreabă acelaşi personaj.

Și nu numai un personaj. În *Digerire e vivere*, la subcapitolul intitulat (ne închipuim că nu întîmplător) „La persoana întîi", citim următoarea mărturisire:

„Aparţin caselor vechi, trotuarelor, amintirilor, cărţilor mucegăite, frunzelor uscate..."

Cînd nu se autopersiflează, naratorul (de ce nu l-am bănui și pe autor de complicitate cu el?) suferă, ca şi bietele sale personaje, de „viaţa în marile oraşe", cu zgomotoasa-i vulgaritate, de singurătate în oraşul său parcă „închis pentru inventar", pare mereu respins, mereu umilit, refuzat. De altminteri, nu oraşul îi este autobiografia, cum ne asigură el în *Orașul sunt eu*? Orașul — un perpetuu eșec. Cum s-ar despărți de personajele sale, cînd le lasă mereu îmbiate sau asaltate de real, nu totdeauna domesticit de ironie? „Iată că te îmbeți de real pe nesimțite. Așa cum e, fără nici un intermediar între tine și el.“ Tu, privind viața „ca o amînare continuă, o lectură fără sfîrșit, la care participi prin actul scrierii“, nu te poți despărți de realul ce te invadează, și nici de personajele ce te solicită. Prea le alegi doar atunci cînd sunt în criză, pentru ca o astfel de alegere să n-aibă nici o semnificație. Bineînțeles că le acoperi plînsul cu bruiajul oralității pline de clișeele de pe la cozi, din tramvaie, de la cîrciumi, și instalezi ecranul umorului între tine și acest copleșitor real. Dar nu stă scris oare, la altă pagină:

„Ironie, autoironie, forme ale disperării“?

Nu mai știm nici noi, în fond, cui ne adresăm. Personajelor, naratorului, autorului? În orice caz, aceluia care, în *Borsalino*, enunță programatic:

„...disoluția genurilor literare. Înlocuirea epicului cu *neliniștea* și a construcției cu un *sentiment*, oricare ar fi el. Firesc și autentic, nimic artificial.“

Și aceluia care, în *Goana după iaurt*, spune, vorbind despre un personaj bolnav:

„Nu e vorba de text, nici de personaj, naratologie: mult mai simplu: un om: ea.“

Și mai ales aceluia din *Secvențe despre starea prozei*. Cu atît mai important, cu cît acest text e singurul ce se află în amîndouă volumele. În al doilea (*Închiderea ediției*) a fost publicat — ni se spune într-o notă — în forma „inițială și definitivă“. Din primul volum lipseau doar cîteva cuvinte. Ne oprim la unul din final: „urlă“:

„...iată un fel de dialog în care te vezi angrenat pe nesimțite, fără să-ți dai seama, și speri, un păcat mai vechi, că poate *vei fi înțeles*, nu e vorba de tehnică, de mijloace, nu cauți nod în papură și nici nu vrei să faci pe deșteptul, că l-ai citit pe Sollers și Jacques Derrida, ci un lucru mult mai simplu, e vorba de un dialog de care ai atîta nevoie, cu tine însuţi pînă la urmă, cu oamenii, un strigăt, o frumoasă reptilă, o frînghie ce te ţine legat de viaţă şi de lume.

Strigă. — *Urlă* dacă nu mai poţi. Scrie."

Acest „urlă" ce fusese înlocuit, în primul volum, prin mai ştersul şi repetitivul „scrie" sprijină ipoteza participării naratorului la destinele tuturor acestor personaje din „marile oraşe". A conştiinţei lui nefericite.

La urma urmei, nu e deloc sigur, cum mai spuneam, că autorul a rupt total punţile cu doamna Bovary. În *Goana după iaurt*, o întrebare:

„Oare cum ar fi scris Flaubert la persoana întîi? Sau dacă ar fi stat la bloc?"

O putem completa: „Sau dacă s-ar fi aflat la Bucureşti în anii '80, punîndu-şi personajele în criză şi literatura în chestiune?" Şi atunci putem răspunde: Ar fi scris, probabil, ca Bedros Horasangian.

22 noiembrie 1985

Unic în cazul discuţiilor duse în jurul lui Constantin Noica este faptul că aceia care, din cînd în cînd, polemizează cu el sau chiar se despart de el (dar astfel de despărţiri fac parte din lecţia predată de însuşi filozoful de la Păltiniş) sunt mai totdeauna la înălţime (oricare le-ar fi dreptatea sau exigenţele), pe cînd cei ce-l apără sistematic îl dezonorează. Nu l-a necinstit despărţirea de Al. Paleologu, după cum nu-i pătează nici opera, nici gîndul — chiar dacă s-ar putea să-l irite — recentele eseuri ale lui Andrei Pleşu sau Gabriel Liiceanu. De altminteri, nici nu știm dacă cele cîteva rezerve din aceste eseuri preludează la despărţiri sau reveniri, și din punct de vedere al cititorului nu acest lucru are importanţă, ci că o discuţie de idei poate fi dusă în România la un astfel de nivel. Şi nici nu ne-am fi ocupat de aceste controverse, lăsîndu-l pe Noica să răspundă, cum a şi făcut, e drept, fără prea multă seninătate, la textul lui Gabriel Liiceanu din *Viaţa Românească* (nr. 7, 1985), *Filozofia și paradigma feminină a* *auditoriului,* dacă apărătorii lui Noica n-ar fi sărit de pe aceleaşi metereze ale inculturii, relei-credinţe, infatuării şi a neoproletcultismului spre a lovi, cu armele ce le stau la îndemînă, în discipolul său care, înainte de a îndrăzni acum cîteva obiecţii, i-a consacrat lui Noica o carte capitală, cum din epoca interbelică nu mai apăruse la noi, menită să-i însoţească opera în speratele-i perenităţi: *Jurnalul de la Păltiniş.* Noica, atunci cînd revista *Săptămîna* i-a acordat unul dintre premiile sale, a refuzat să-l primească. Ne-ar plăcea acum să ştim că tot astfel respinge „mîna de ajutor“ ce i se întinde de către *Luceafărul,* prin persoana interpusă a unui oarecare Vintilă Mihăilescu. Nu numai pentru că Noica nu are nevoie de ajutor (în fond, nici nu este atacat), dar şi pentru că „mîna“ aceasta este pătată. La *Luceafărul* domneşte obiceiul locului: şi anume, ca orice atac lansat de sus, de nişte incompetenţi înfumuraţi, să se termine inevitabil — şi nu numai din lipsă de argumente — prin aluzii sau ameninţări de tip poliţienesc. De data asta se insinuează, de pildă, că Gabriel Liiceanu ar fi găsit nişte „cumpărători“ pentru a „vinde lumii“ o imagine falsă nu numai a lui Noica, dar şi a României în general. Astfel de aluzii nu pot fi lăsate fără răspuns, trebuie să se arate de unde şi de ce vin, altfel viaţa literară românească ar risca să semene cu un comisariat.

Iată de ce ne simţim obligaţi să intervenim într-o dispută de idei în care altfel n-am avea de ce să ne amestecăm. Şi, cum gazetarul de la *Luceafărul* falsifică teza sau tema lui Gabriel Liiceanu (metodă clasică la *Luceafărul*), să începem prin a o rezuma parafrazîndu-l pe autor.

Miracolul grec — începe prin a constata Gabriel Liiceanu — „miracolul naşterii celor mai înalte sensuri prin cele mai umile cuvinte“, al deplinei sale accesibilităţi, filozofia nu l-a mai cunoscut de la Aristotel încoace, de cînd s-a împămîntenit ideea că filozofia are un limbaj al ei şi „însuşirea lui echivalează cu însăşi exersarea filozofiei“. Punctul nu ultim, ci poate cel mai deplin al acestei evoluţii a fost *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel. „Filozofia, care a început prin a afecta ignoranţa absolută pentru a se adresa tuturor, a sfîrşit prin a obţine «cunoaşterea absolută» pentru a se adresa, ca în cazul *Fenomenologiei* lui Hegel, doar autorului și lui Dumnezeu" — scrie Gabriel Liiceanu.

Pentru a avea din nou acces la public, filozofiei i s-a întîmplat la un moment dat să se „literaturizeze" și, atunci cînd s-a produs, literaturizarea a fost însoțită de o „paradigmă feminină a auditoriului". Trecînd mai repede peste exemplul prea de eglogă al unui Fontenelle, Gabriel Liiceanu se oprește la momentul cînd romantismul german salvează tema, atît în *Scrisoarea către Dorothea* al lui Schlegel cît și în *Clara sau despre legătura naturii cu lumea spiritelor* de Schelling. Prin acest apel la interlocutorul feminin, filozofia găsește calea de a se adresa spiritului prin intermediul sufletului, iar ecuația sistemelor filozofice ale idealismului german, „spirit (rațiune) — științificitate (sistem) — ermetism", este înlocuită prin „suflet — artisticitate — popularitate". „Timpul popularității a sosit", putem exclama împreună cu romanticii, dacă ne ferim, bineînțeles, să confundăm popularizare cu vulgarizare. A venit doar vremea să li se arate oamenilor că ceea ce le părea străin le aparține în chipul cel mai intim.

De aici pînă la ce numește Gabriel Liiceanu „misionarismul" lui Noica nu e, pentru el, decît un pas pe care-l face luînd totuși precauția de a insista asupra faptului că la Noica n-a funcționat, bineînțeles, paradigma (curteano-mondenă) a unui Fontenelle, ci aceea a unor Schlegel și Schelling. „Am venit să vă spun că filozofia vă privește" — ne anunță în substanță Noica, numai că adoptarea ecuației romantice intră la el în conflict cu modelul filozofiei sistematice. Noica — afirmă Gabriel Liiceanu — împărtășește prejudecata gînditorilor idealismului german, după care autorul este agentul impersonal al adevărului, adresîndu-se unui cititor abstract, unei conștiințe impersonale, rațiunii pur și simplu. Noica spune că filozofia n-are nimic de-a face cu „sufletul", ci totul cu spiritul, dar pune în mișcare toate strategiile unei scriituri care se adresează precumpănitor sufletului. Mai mult, el aduce în cîmpul filozofiei un principiu *epic* cu totul inedit: acela de a-i *povesti pe filozofi* (să nu uităm — și Gabriel Liiceanu ne-o amintește — că și Schelling a preconizat în *Clara* posibilitatea de a pune în scenă marile sisteme ale filozofiei). Cartea lui Noica despre Hegel — „carte unică în lume“, cum subliniază Gabriel Liiceanu — s-a născut tocmai din înfiorarea — și „bunul instinct“ — de a simți că ceva din substanța speculativă a *Fenomenologiei* este amenințat să moară. Noica a trăit „moartea speculativă a cărții lui Hegel pentru a o învia după o rețetă pur literară“. „Dar, se întreabă Gabriel Liiceanu, ce e repovestirea unei povești care nu e poveste?“ În orice caz, adaugă el, „de puține ori pe lume s-a cheltuit atîta energie pentru a reabilita destinul filozofiei în ochii lumii“. Ai unei lumi implicate direct de Noica în scrierile sale printr-un „colocvialism“ de tip unic — susține Gabriel Liiceanu referindu-se la pagini întregi din opera sa, scrise la persoana a doua, pentru a-i da cititorului senzația că textul e scris de el. Prin strădania lui Noica de a îmblînzi chipul filozofiei și a-l implica pe cititor a luat naștere, constată Liiceanu, o hermeneutică urcător-coborîtoare; pe de o parte, un basm, un poem, o sculptură sunt ridicate la idee, pe de alta, o înlănțuire de idei e coborîtă la nivelul sensibilului.

După o rezervă mai gravă — asupra acelui *întru* ales de Noica spre a ne reprezenta în lume —, după o alta — și mai acuzată — asupra sistemului filozofic blagian, vinovat de „literatură“, cu „toată acea garnitură de metafore deghizate în concepte“, Gabriel Liiceanu pune sub semnul întrebării „gîndul generos al lui Noica de a înzestra cultura noastră cu un adevărat sistem metafizic“, la urma urmei — scrie el — un gen cultural „a cărui glorie a apus de mult“.

Într-un post-scriptum la acest text al lui Gabriel Liiceanu, Noica răspunde, cu iritare dar în limitele bunei-cuviințe a unui dialog de idei, că n-a ajuns la sfîrșitul cursei și că discipolul său ar face bine, în orice caz, să-l aștepte la sprintul final.

Ce devin aceste ipoteze critice și această dezbatere în *Luceafărul? Grosso modo,* un fel de act de trădare a filozofiei naționale de către Gabriel Liiceanu. De sus, de foarte sus, de pe nu ştiu ce înalt cocoţată catedră, publicistul de la *Luceafărul* îi dă lui Gabriel Liiceanu o triplă lecţie: de metodologie, de naţionalism şi de fidelitate faţă de maestru. Pentru aceasta, bineînţeles, inventează un cu totul alt text decît acela scris de Gabriel Liiceanu (obicei bine înrădăcinat la *Luceafărul* şi împărţit frăţeşte cu *Săptămîna*).

„Despre ce este vorba?" se întreabă publicistul, pentru a răspunde, falsificînd: „Pe scurt, ni se relevă faptul că Noica nu este de fapt un filozof în sensul deplin şi greu care este cel al «filozofiei de sisteme». [...] Şi mai mult, sugerează Liiceanu, cultura noastră este lipsită în *veci* de acest har." De două ori fals. Mai întîi, Gabriel Liiceanu vorbeşte, chiar în ultimele rînduri ale studiului său, de „filozofia de sistem" ca despre o „prejudecată", rînduind-o printre genurile culturale „a căror glorie a apus de mult". Apoi, n-a pretins că nu vom avea pe *veci* sisteme metafizice. Ci că nu le-am avut cu Blaga şi acum, crede el, cu Noica. În sfîrşit, că pentru a deveni „activi în spaţiul creativităţii" ar trebui să ne dezbărăm de o astfel de obsesie. Adică, exact contrarul a ceea ce pretinde insul de la *Luceafărul*.

Apoi, acelaşi îi reproşează lui Liiceanu că şi-a luat „opţiunile critice din exterior"; că l-a interpretat „pe *românul* Noica prin *germanul* Schelling". Adică, Noica nu poate fi integrat, ca orice filozof, în istoria filozofiei în general, ci trebuie neapărat menţinut în cadrele autohtone, explicabil numai prin referinţe locale care se numesc în cel mai bun caz Mircea Vulcănescu, dar se pot coborî şi pînă la marele filozof Paul Anghel. O întrebare: de ce Noica însuşi l-a „povestit" pe Hegel, şi nu pe Eufrosin Poteca, de pildă? Chiar şi acela care, pe linie heideggeriană de altminteri, lasă, ca şi Mircea Vulcănescu, limba să vorbească despre fiinţa unui popor nu se poate exprima decît în dialog cu toţi filozofii lumii. Provincialismul acesta strîmt, căruia i se dă pompos numele de „etno-maieutică" şi ne înghesuie doar în spaţiul „sud-est-european", în loc să ne lase acasă la noi în întregul spaţiu cultural european, se numeşte, la neoproletcultişti, „patriotism". În numele lui, nu putem avea contact cu cultura „occidental-europeană“ decît servindu-ne de „cadrele de referinţă diferite“. Altfel, dăm dovadă — ca Gabriel Liiceanu — de „naivitate metodologică“.

Pe cît de aberant pare, tipul acesta de raţionament nu este deloc naiv. Important e să ni se arate că Gabriel Liiceanu trădează acest „spaţiu“, după cum a trădat sau ratat şansa învăţămîntului socratic de la Păltiniş, „miracolul naşterii celor mai înalte sensuri prin cele mai umile cuvinte“. Şi publicistul continuă: „Ceea ce a fost posibil în cazul grecilor nu mai este posibil acum şi în nici un caz nu este posibil pentru noi — şi Liiceanu refuză culturii române chiar dreptul de a încerca, în numele unei perverse lucidităţi ce ne va permite, odată atinsă, să ne asumăm cu seninătate propria impotenţă.“

Nici o aluzie, nici cea mai mică la faptul că, de-a lungul eseului, Gabriel Liiceanu tocmai aceasta ne aminteşte, că miracolul platonician s-a încheiat cu Aristotel şi n-a mai fost „reînviat“ niciodată de-a lungul întregii istorii a filozofiei. Că „paradigma feminină a auditoriului“ de aceea a intervenit, pentru a salva filozofia din propriul ei ermetism devenit incomunicabil altora decît iniţiaţilor. Nu. La *Luceafărul* aşa s-a decretat: că, numai din pricina lui Gabriel Liiceanu, românii nu pot repeta „miracolul grecesc“. Să credem că această împotrivire a lui Liiceanu faţă de „apriorismul românesc“ este inocentă? Cum să fie, cînd tot articolul a fost scris pentru următorul final:

„Discipolul şi-a făcut o datorie de onoare din a striga *lumii întregi* că totul este o iluzie.“ Nu ni se arată cum a reuşit filozoful român această performanţă, de a alerta „lumea întreagă“. Nu ştiam că această „lume“, şi încă „întreagă“, se îmbulzeşte să citească *Viaţa Românească.* Dar publicistul ştie el ce ştie, deoarece, pentru ca strigătul să fie şi mai grav, de-a dreptul venal, adaugă: „Şi imaginea pe care o *vinde* lumii găseşte *cumpărători*“, căci lui i se poate aplica „paradigma feminină a auditoriului, dar în sensul cel rău, al popularităţii care obţine doar epatarea duduilor veleitare“.

Arginţii trădării se văd de departe. Dar intriga poliţistă e foarte încîlcită. Cine sunt acei siniştri *cumpărători* ai imaginii falsificate de inculpat? Ce interes au „duduile“, mai ales că sunt şi „veleitare“, să dea bani pe ce? Şi de ce?

Degeaba punem întrebări şi căutăm vreo logică. Important nu era ca acuzaţia să fie clară, ci dimpotrivă, încîlcită, lăsînd calea deschisă interpretărilor celor mai delirante. La urma urmei, e o tradiţie a acestui săptămînal. Acum cînd, după două recapitulări şi un epilog, are aerul de a se fi încheiat un serial în care, de vreo trei ani, sub masca unor atacuri îndreptate spre exterior, se făceau tot felul de aluzii veninoase la scriitorii români din interior, masca a căzut. Și loveşte direct. Sub pretextul apărării lui Noica. Şi aparenţa ideilor înalte. Deoarece articolul se intitulează „Rostul cuvintelor umile sau trădarea paideei“. Din moment ce actul paideic „nu se rezumă, cum crede Liiceanu, la o simplă magistratură, la relația interpersonală maestru–discipol, ci este o operă ce se realizează *prin și pentru comunitate*“ (am citat, bineînțeles, din *Luceafărul*), nu e greu de descifrat ce conotații ia termenul „trădare“.

Și asta se cheamă, în organele neoproletcultiste, o dezbatere de idei. Sărmanul Noica! I s-au numit „din oficiu“ nişte avocaţi pe care nu i-ar fi primit, presupunem, să treacă pragul odăii lui de la Păltiniş. Oricare ar fi încruntările de moment, suntem siguri, în schimb, că sunt mai departe și oricînd bineveniţi acolo Gabriel Liiceanu și Andrei Pleşu. Chiar pentru o discuţie în contradictoriu trebuie totuși să vorbeşti aceeaşi limbă. La Păltiniș știm că nu se intră decît prin vocaţie, şi nu cu „dosar“, ca la *Luceafărul.*

6 decembrie 1985

Nu mai suntem singurii care, în Occident, ne întrebăm dacă ostracizarea lui Mircea Daneliuc din cinematografia noastră va lua sfîrşit. Şi cînd. Prezentarea lui *Glissando* la Mostra din Veneţia a reţinut atenţia, dacă nu a marelui public, cel puţin a cinefililor şi a criticilor de specialitate. Chiar dacă nu a obţinut un premiu cu *Glissando,* Mircea Daneliuc s-a întors în ţară cu destule cronici mai mult decît favorabile — unele chiar entuziaste — ce dovedesc — dacă ar mai fi fost nevoie — că el este într-adevăr unul dintre atît de rarii noştri cineaşti exportabili. Bineînţeles că n-am găsit urmă a acestor cronici în presa din ţară.

Rectificarea fiind făcută, rămîne acum să aflăm ce proiecte de film aprobate are în ţară Mircea Daneliuc. Repetăm, de data asta nu mai suntem singurii care aşteptăm răspuns la o astfel de întrebare, după cum nu doar noi suntem grăbiţi să ştim cît va mai sta în frigiderul cenzurii atît de aşteptatul film al lui Lucian Pintilie *De ce trag clopotele, Mitică?* În timp ce pe ecranele Occidentului rulează filme maghiare, iugoslave, poloneze şi chiar bulgăreşti, România continuă să fie marea, neagra, nejustificabila excepţie. Fără nici o scuză, deoarece ar avea cu ce şi cu cine să se prezinte, dacă nişte responsabili inconştienţi nu şi-ar petrece timpul cenzurînd, interzicînd tot ceea ce are cu adevărat valoare în acest domeniu. Începînd cu Lucian Pintilie şi continuînd cu Mircea Daneliuc.

Unii se vor întreba, poate, de ce această recapitulare negativă tocmai acum, după ce *Glissando* a fost totuşi autorizat să reprezinte România la Veneţia? Simplu: fiindcă am citit de curînd dialogul dintre Mircea Daneliuc şi Ion Caramitru, apărut în *Vatra.* E drept că acest dialog, publicat mai tîrziu, a fost înregistrat în luna mai. De aceea ne şi întrebăm, acum, după Veneţia, s-ar mai putea să fie adevărat că Mircea Daneliuc nu face nici un film, petrecîndu-şi timpul la cu totul altceva? E oare şi azi adevărat ceea ce spunea atunci?

„Fac nişte reclame. Pentru industria constructoare de maşini.“

Şi, mai departe:

„Dar uite că eu, azi, am filmat într-o turnătorie, găsind, nu-i aşa? — poezia turnătoriei.“

Peste umorul negru al unei astfel de mărturisiri, rămîne scandalul în sine. Autorului *Probei de microfon*, al *Croazierei*, al lui *Glissando* nu i se dă altceva de făcut azi în România, pentru a nu muri cu totul de foame, decît reclame. Cel trimis să ne reprezinte cinematografia la Veneţia, revenind cu nişte comentarii ce ar face geloşi pe mulţi cineaşti — şi nu numai români — nu are acces în ţară decît la imaginea publicitară.

Discuţia lui cu Ion Caramitru — în cursul căreia se analizează restricţiile şi dificultăţile ridicate acum în faţa unui cineast sau a unui om de teatru — e de un interes susţinut, dată fiind nu doar luciditatea, dar şi calitatea celor doi interlocutori. (Să mai insistăm asupra locului ocupat pe scena românească de Ion Caramitru, de la care tot aşteptăm un *Hamlet* ce ne era anunţat pentru luna iulie?)

De la domeniile lor particulare, ei trec, în încheiere, la soarta culturii în general. O evidenţă, mai întîi, repetată de Mircea Daneliuc: „un popor fără cultură e un popor care nu există". Or, noi am avut şansa acestei culturi. „Apariţia lui Eminescu — insistă Ion Caramitru — e un război de independenţă cîştigat pe planul cel puţin al limbii, instrumentul de cultură cel mai important pentru un popor." Dacă universalitatea lui Eminescu este, constată Daneliuc, „destul de limitată", după el cauza ar sta în faptul că, la noi, cultura s-a manifestat cu precădere „prin individualităţi şi nu prin pături, prin curente profunde, prin poziţii de grup".

Nu ştim cîtă dreptate are, din acest punct de vedere, Daneliuc. Chiar nevorbind de perioada dintre cele două războaie, în anii '60 şi ceva s-ar fi putut afirma o şcoală românească de regie teatrală, o alta de muzică, dacă politica anticulturală a regimului nu le-ar fi gîtuit şi fărîmiţat metodic.

Ion Caramitru şi Mircea Daneliuc discută înfioraţi — dar reci şi lucizi — de acele popoare ce au pierit atunci cînd le-a murit cultura, cînd s-au speriat de propriile lor biblioteci. Şi Mircea Daneliuc are o formulă memorabilă referindu-se la paradigma prin excelenţă: Biblioteca din Alexandria: „Distrugerea Bibliotecii din Alexandria [...] este o criză de grandomanie a unui schizofren oarecare."

În concluzie, o notă a redacţiei: „Convorbirea a rămas în suspensie întrucît aici s-a epuizat banda casetei." Repede, prea repede, tocmai cînd nu trebuie, se epuizează benzile casetelor din România...Bine că Ion Calion de la *Vatra* (20/9/85) a înregistrat-o chiar şi pe aceasta cu timp redus, deoarece ea ne redă unul din rarele, foarte rarele dialoguri veridice din mereu mai prăfuita noastră presă.

Şi, ca să revenim la punctul de plecare: ce filmează în clipa de faţă Mircea Daneliuc în România? Tot reclame?

13 decembrie 1985

Din campania împotriva *Caietelor critice,* la desfiinţarea cărora visează şi lucrează toţi publiciştii şi cronicarii neoproletcultişti, cum putea să lipsească tenorul posac al grupului, Mihai Ungheanu? Nu e el principalul „critic" al neoproletcultiştilor, dacă nu singurul? Nu e el şi cel mai încrîncenat, văzîndu-se exclus din această citadelă a criticii autentice: *Caietele critice?*

Atît de furios încît, în articolul pe care-l consacră în *Luceafărul* (16 noiembrie 1985) numărului dedicat de *Caietele critice* poeziei tinere, nici nu se mai oboseşte să caute argumente cît de cît camuflate. Mînia e prost sfătuitoare, deoarece dă pe faţă adevăratele motivări ale grupului şi-i dezvăluie, încă o dată, metodele.

Astfel, încă din primele rînduri, o frază ce spune totul: „O publicaţie de concentrare a *tuturor* semnăturilor critice *importante* nu este încă (publicaţia *Caiete critice*), pentru că lista de semnături dovedeşte inconsecvenţa unor preferinţe." Citit în clar dă: lipsesc eu cu ceata mea, deci imaginea nu poate fi decît parţială şi „partizană".

Şi, pentru ca lucrurile să fie şi mai clare, Mihai Ungheanu atacă, fără să-i numească, pe criticii care, în cenaclurile literare, au favorizat ivirea celor mai interesante curente şi talente ale tinerei generaţii: pe Nicolae Manolescu cu „lunediştii" săi, pe Ovid S. Crohmălniceanu cu „desantiştii" şi pe Eugen Simion. În ce-i priveşte pe Nicolae Manolescu şi pe Eugen Simion, ale căror cenacluri aveau loc în cadrul Universităţii, Mihai Ungheanu introduce această frază perfidă:

„Literatură nu s-a scris şi nu se scrie în România numai în prelungirea seminariilor studenţeşti, botezate cenacluri de *cadre didactice ambiţioase* (*s.n.*), ci şi în ele.“

Atît de „ambiţioase“ aceste cadre didactice, încît se mulţumesc cu posturi şi poziţii subalterne într-o universitate peste care tronează, satisfăcută, nulitatea lui Ion Dodu Bălan. Numai că, dacă ieşim din Universitate şi intrăm în critică, falsele ierarhii administrative se năruie şi valoarea redevine ceea ce ar trebui să fie pretutindeni: unicul criteriu. Deci, studenţii cu înclinare literară e normal să nu se reunească decît în jurul acestor valori. Ceea ce este intolerabil pentru un Mihai Ungheanu: nu numai că el nu este cotat drept critic de calitate de către confraţii săi, nu numai că nu se află prezent în *Caietele critice*, dar nici nu se poate lăuda cu lansarea vreunui tînăr talent, în timp ce marea majoritate a debutanţilor din anii ’80 provin din cenaclurile incriminate, ca şi din cele animate la Cluj de Ion Pop, iar la Iaşi de Al. Călinescu.

După ce a ridicat astfel vălul asupra adevăratelor motivări ale supărării sale, şi pentru a nu rămîne doar pe acest portativ mărturisit al invidiei, Mihai Ungheanu pune în chestiune însăşi noţiunea de „tinereţe“. Ştim foarte bine că aversiunea împotriva tinerilor este împărtăşită de mai toţi responsabilii „culturali“ din România, dar rareori aversiunea a fost mărturisită mai pe faţă ca în acest articol al lui Mihai Ungheanu, unde, după ce constată că pe foaia de titlu a *Caietelor critice* stă „scris mare şi fără dubiu“ *Poezia tînără* (de parcă un astfel de titlu ar constitui un corp delict), afirmă mai departe:

„Deci *Caietele critice* nu se ocupă în realitate de marele fenomen poetic contemporan, ci de cel «tînăr». Foarte bine, deşi nu ne aşteptam ca într-o publicaţie unde se vorbeşte atît de mult de valoare şi mai ales de valoarea estetică, acest din urmă criteriu să fie înlocuit cu cel *biologic*. Pentru autorii *Caietului critic* există deci o poezie tînără şi una bătrînă în cel mai extraliterar mod de a înţelege problema.“

Argumentaţia lui Mihai Ungheanu e atît de aberantă, încît nici nu ştii la care dintre enormităţile proferate să te oprești mai întîi. Evident că „tinerețea" nu constituie un criteriu valoric. Dar nici unul dintre criticii semnînd în acest număr sau dintre poeții răspunzînd la anchetă nu pretind așa ceva. Mai mult, Mircea Iorgulescu, în primul articol din revistă, discută însăși noțiunea de generație. Vrem, nu vrem — chiar dacă s-a făcut abuz de noțiune — generațiile există. Mircea Eliade a exasperat în tinerețea lui pe mulți critici, cu generația lui, nu e mai puțin adevărat că în istoria literară se poate vorbi, și se vorbește azi, de o generație Eliade, Cioran, Noica etc. Și, dacă ne referim la istoria literară, nu putem să nu remarcăm că ea este plină, și nu numai la noi, de această ciocnire între generații, cei tineri aducînd, de obicei, cu ei revolta și o viziune diferită asupra literaturii. „Vechii și modernii", sau conflictul dintre clasici și romantici, au umplut paginile literaturii franceze. Ceea ce, evident, nu înseamnă că în mod necesar un romantic îi era superior unui clasic (cine ar putea pretinde, fără să se facă ridicol, că Musset este, de pildă, mai mare decît Racine?), ci numai că impunea o nouă mentalitate. Suprarealismul a fost o mișcare de tinerețe, însă scriitorii împotriva cărora s-au ridicat cei din jurul lui Breton nu și-au văzut valoarea estetică anulată de negațiile lor. Există, bineînțeles, și în literatură, ca în toate domeniile, tineri bătrîni și bătrîni tineri, dar tinerețea coincide, în cele mai multe dintre cazuri, cu nonconformismul. (Altfel n-ar speria atît de mult pe toți deținătorii de dogme.) E deci cu totul normal ca „tînăra poezie" sau „proza tînără" să poată fi studiate în numere aparte ce le sunt consacrate, din moment ce nu se pretinde (și cine la *Caietele critice* a făcut-o?) că tinerețea în sine e un criteriu de valoare. Mihai Ungheanu e incapabil să dea un singur citat în acest sens (nici ciuntindu-l nu l-ar putea găsi), el afirmă doar contrarul adevărului (procedeu curent la *Luceafărul)*.

În pornirea sa, Mihai Ungheanu e, totuși, imprudent. Deoarece, după cîte știm, însăși publicația la care oficiază a fost menită de Uniunea Scriitorilor tinerelor talente. Din moment ce această noțiune de „tînăr" e prohibită, nu mai rămîne decît să dispară și publicația ce depinde de ea.

Articolul lui Mihai Ungheanu n-ar fi complet dacă n-ar conţine şi aluzia poliţienească (legăturile dintre *Luceafărul* și o anume Instituţie cu un profil precis sunt infinit mai clare decît acelea dintre *Luceafărul* şi Uniunea Scriitorilor).

Astfel, Mihai Ungheanu, dîndu-şi parcă seama de fragilitatea „argumentelor" sale împotriva *Caietelor critice*, ajunge, inevitabil, și la „diversiune". Vorbind de „radicalismul mai mult sau mai puţin inconștient" al răspunsurilor la ancheta *Caietelor critice* și atacînd „concepţia care a prezidat întreprinderea", el adaugă:

„Recunoaștem aici mentalitatea «desantului» şi *tipul de diversiune literară universitară* (*s.n.*) pe care-l reprezintă."

Ce înseamnă diversiune? După *Dicționarul explicativ al limbii române* din 1975 (pagina 273): „Acţiune politică *dușmănoasă* (*s.n.*) întreprinsă cu scopul de a distrage atenția de la problemele reale ale vieţii publice."

Acuzație gravă, „penală", ce nu poate fi aplicată literaturii. Împotriva cui ar putea duce o astfel de „acţiune dușmănoasă" redacţia *Caietelor critice?* Se subînţelege, împotriva intereselor statului. Dar, mai întîi, cenzura necruţătoare veghează ca nici o aluzie ce ar putea da loc la interpretări să nu se strecoare pe vreo pagină scrisă din România, iar în al doilea rînd, *Caietele critice* nu se ocupă de nici una din „problemele reale ale vieţii publice" (ca să rămînem la definiţie), ci numai de probleme literare ce n-au cum să fie „dușmănoase" (în afară doar dacă lipsa de rimă se poate confunda cu o pușcă, iar o virgulă cu o mitralieră). Dușmănos pentru neoproletcultiști este, în schimb, faptul că ei nu sunt chemați să colaboreze la o astfel de revistă sau, și mai bine, s-o conducă.

Incapabili să fie competitivi pe plan pur artistic cu cei pe care și-i consideră „dușmani", ei îi arată cu degetul denunțului spre autorităţi. Şi, pentru a fi bine înţeleşi, întrebuinţează și limbajul poliţienesc de rigoare. De unde și termenul acesta de *diversiune* strecurat în articolul lui Mihai Ungheanu depre *Caietele critice*.

Cînd nu reuşeşti să pătrunzi în literatură, te străduieşti să aduci literatura la secţie. Acesta a ajuns să fie nivelul „estetic“ al criticii lui Mihai Ungheanu.

27 decembrie 1985

Orice retrospectivă pe anul ce se încheie nu poate începe decît printr-o constatare: Uniunea Scriitorilor a intrat în ilegalitate, neorganizînd Conferinţa Naţională a Scriitorilor ce urma, conform Statutului, să se ţină în 1985. E drept că actuala conducere ne-a obişnuit cu încălcările sistematice ale Statutului şi, din 1983 încoace, tot constatăm că nu se mai reuneşte Consiliul abilitat să primească noi membri. Între timp, criza s-a adîncit, noile dosare de admitere (îndeosebi cele ale tinerilor) se primesc la Asociaţiile locale unde rafturile se prăbuşesc de atîtea cereri ce n-au cum să fie rezolvate.

Consiliul e scos din uz. Biroul a devenit şi el fantomatic, înlocuit fiind de *Conducerea operativă* iniţiată de D. R. Popescu, care şi-a plasat astfel prietenii credincioşi.

Din această adevărată „camarilă“ fac parte, după cîte ştim, amicii devotaţi, şi deci necîrtitori, ai preşedintelui: George Bălăiţă, Constantin Chiriţă, Alexandru Balaci, Constantin Ţoiu, Petre Sălcudeanu, Domokoş Geza şi Traian Iancu. Chiar şi Traian Iancu, care nu are altă calificare decît pe aceea că se ocupă de Fondul Literar. De altminteri, într-o paranteză fie spus, din ce în ce mai anemic acest Fond, cu împrumuturi mai rare şi mai strîmtorate, deoarece în urma măsurilor luate împotriva scriitorilor — ca şi a intelectualilor în general — drepturile de autor tind spre minimum; nu se mai plăteşte decît primul tiraj, şi acela doar pînă la 15 000 de exemplare. Ştie oare omul de pe stradă, care mai crede că scriitorii sunt privilegiaţi, că există scriitori care nu cîştigă, în medie, mai mult de 500 de lei pe lună? Credem că e important ca acest lucru să fie cunoscut, deoarece puterea, pentru a face imposibilă orice solidaritate între intelectuali şi restul populaţiei, a lansat legenda unor astfel de privilegii de care nu se bucură, în fond, decît unii dintre marii curteni, Adrian Păunescu ieri, Eugen Barbu încă și azi, care, după cum se zice, şi-au pus averile în vile şi turme de oi (păstoritul nu este oare o nobilă tradiţie naţională?), şi încă alţi cîţiva, dar nu prea numeroși, specializaţi în scenarii şi filme de pură propagandă, gen Titus Popovici sau Sergiu Nicolaescu. Acești rari copaci trufași nu trebuie să ascundă însă pădurea, scriitorimea care trăiește ca și restul populației.

Conducerea operativă înlocuieşte deci Biroul pentru expedierea „treburilor curente". Printre ele se află și plecările în străinătate, ce reprezintă pentru scriitori nu un lux, ci un fel de oxigen și singurul mijloc de a lua contact cu cultura de pe alte meridiane. Dacă schimburile oficiale (delegații, congrese) sunt lăsate în sarcina Asociațiilor, plecările individuale în străinătate rămîn la dispoziția Uniunii și deci a Conducerii operative. Să ne mai mirăm că cine împarte parte-și face? În afara lui D. R. Popescu, deloc doritor de deplasări, majoritatea celor din Conducerea operativă pleacă de două-trei ori pe an! (Traian Iancu cînd în Cuba, cînd în Polonia, George Bălăiță în Algeria, în Iugoslavia, în Bulgaria, Petre Sălcudeanu în China și în Uniunea Sovietică etc., etc...) Dar printre treburile zise curente nu se află doar aceste plecări. Conducerea operativă a devenit un atare fenomen de decizie, încît problema ilegalității ei absolute a fost pusă și în Consiliu, cu atît mai mult cu cît ea se ferește să dea socoteală pînă și Biroului ale cărui prerogative le-a uzurpat. Dar ce mai poate un Consiliu ai cărui membri s-au văzut siliți uneori să scrie memorii pentru a se putea reuni și au și fost trași la răspundere de autoritățile de resort pentru simplul fapt de a-și fi cerut un drept legal?

Ar fi greșit ca publicul cititor să creadă că toate aceste ilegalități sunt simple detalii de organizație care, la urma urmei, nu-l privesc. Deoarece, în mare parte, de ele depinde ca unele cărți să fie publicate ori nu, să ajungă sau nu pînă la el, ca cenzura să poată sau nu împiedica apariţia lucrărilor de valoare. Pe cît se putea, Consiliul era și un fel de regulator al vieţii literare. Nu înfrunta direct cenzura, dar mai reușea să-i atenueze efectele.

Cenzura — suprimată pe hîrtie —, cenzura care nu mai „este“, cenzura n-a fost niciodată mai puternică decît acum. S-a pretins, în acel moment glorios cînd s-a hotărît „suprimarea cenzurii“, că doar editorii şi redactorii de ziare vor fi responsabili de ceea ce se publică. Cum această cenzurare a scriitorilor între ei n-a dat rezultatele scontate, s-a revenit pe muteşte spre forme mai clasice. Consiliul Culturii și Educaţiei Socialiste răspunde, în fapt, de tot ce se publică și în această calitate citește, sondează, rectifică orice i se pare suspect. Și nu numai ce i se pare suspect.

Fiecare editură stă sub controlul unui funcționar de la Consiliul Culturii care vine la editură săptămînal, sau la două-trei zile, să citescă manuscrisele. În plus, în cadrul fiecărei edituri există și un Consiliu al Editurii răspunzînd direct față de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste. Nu numai conținutul unei cărți este astfel pus sub lupă, dar și frazele, pînă și cuvintele. Dacă cititorii ar ști cu ce greutate sunt lăsate să treacă într-un text cuvinte precum „coadă“ sau „cafea“ sau „carne“ (pentru a enumera doar pe cele mai inocente dintre ele), poate că ar vedea cu alţi ochi cărţile ce le cad în mîini.

Dar nu e totul: după subiectul fiecărei cărți, ea mai trebuie să obţină aprobări și de la forurile ce s-ar putea considera vizate de tema aleasă. Astfel, pentru tot ce priveşte partidul se cer aprobări speciale de la Institutul de Istorie a Partidului sau de la Academia „Ştefan Gheorghiu“; pentru orice e relativ la poliție, de la Ministerul de Interne. Cenzurile se suprapun și se completează, iar lupta pentru apariţia unei „cărți cu probleme“ — cum se spune — ţine uneori tot atît cît i-a trebuit autorului ca s-o scrie. În astfel de condiții, faptul că unele cărţi de valoare se strecoară printre maculatura pe care ar dori-o dominantă conducerea supremă ţine de miracol sau, mai curent, de ceea ce am numit odată „complicitatea valorilor“. Sancţionabilă şi ea. Astfel, pentru o carte bine trunchiată de cenzură, dar publicată totuşi, ca remarcabila *Urcarea muntelui* de Ileana Mălănciou, au fost pedepsiţi, post-apariţie, directorul editurii, dat afară, şi redactorul de carte.

În această obsesie, regimul nu dispune doar de colaboratori arvuniţi, dar şi de unii care, sub pretextul de a-l sluji, nu au drept ţel decît să-şi facă lor locul cel mai mare cu putinţă sub soarele literaturii, eliminînd pe cei ce le stau în cale prin simpla lor valoare. Acesta este cazul elocvent al „neoproletcultiştilor", experţi în manevre „diversioniste" (ca să ne slujim de termenii lor preferaţi). Profitînd de ideea pe care o avusese Eugen Barbu spre a se apăra de evidenţa furtului său literar, şi anume că acei care-l atacă, în frunte cu Consiliul Uniunii Scriitorilor ce îi dăduse public un vot de blam, sunt de fapt doar nişte „agenţi" ai „Europei Libere", neoproletcultiştii, grupaţi mai ales la *Săptămîna* și *Luceafărul*, au adoptat o nouă tactică. Au obţinut de la organele poliţieneşti permisiunea, sau comanda, de a duce campanii împotriva „duşmanului extern" şi sub acest „acoperămînt" au continuat campania împotriva propriilor lor „duşmani interni". La adăpostul luptei împotriva „Europei Libere", ei și-au dus lupta personală împotriva scriitorilor dinăuntru și a Uniunii. Lucrul a fost evident de-a lungul serialului cu epoleţi din *Luceafărul* intitulat *Pseudocultura pe unde scurte*, în care aceiaşi termeni penalizanţi de „diversiune" şi „diversionişti" slujeau şi pentru a înfiera aşa-zisa tactică a grupului de la Paris al „Europei Libere", și pentru a-i ataca pe scriitorii dinăuntru, stingheritori prin valoare, de la critici — în primul rînd — pînă la tineri, textualişti şi „ironiști" care se fac „instrumentele diversiunii". Insinuările nu se opreau aici. Publicistul semnatar al ciclului cu epoleţi scria, de pildă, direct:

„O intervenţie a Monicăi Lovinescu s-a încheiat cu jurămîntul că această carte (cuprinzînd serialul), dacă există, nu va apărea. Nu a apărut."

Trecînd peste faptul că, dimpotrivă, aş dori ca o astfel de carte să apară spre a rămîne mărturie asupra amalgamului dintre gazetărie şi poliţie în „era luminoasă", ce înseamnă acest „Nu a apărut"? Că eu sunt aceea care iau hotărîri editoriale în ţară? Că de mine ascultă, de pildă, D. R. Popescu sau George Bălăiţă, a căror activitate, din păcate, am avut atîtea prilejuri s-o deplîng? O aberaţie?

Desigur. Dar cu tîlc. Şi cu subsol. Tîlcul e vechi; metoda descoperită de Eugen Barbu: cine nu e cu el, înseamnă că ascultă de ordinele „Europei Libere“. Subsolul, mai nou: neoproletcultiştii, nemulţumiţi de cîte publicaţii au, vor acum şi o editură a lor, unde să-şi publice fără nici un control al valorii inepţiile şi falsurile orientate. Pentru asta au şi dus, în ultima vreme, şi o campanie mai ascunsă: de denunţuri prin scrisori.

Că serialul cu epoleţi slujea neoproletcultiştilor să atace pe scriitorii din interior a devenit şi mai vizibil cînd ciclul, după cîţiva ani, mai multe recapitulări şi un epilog, s-a încheiat. Atunci mai ales s-au dezlănţuit campaniile sistematice şi pe faţă împotriva tuturor celor vizaţi mai înainte prin articole izolate sau prin perifraze. Criticii în primul rînd. Cu toţii vinovaţi de a nu-l considera pe Eugen Barbu cel mai mare scriitor român, pe Paul Anghel cel mai mare romancier contemporan, pe Nicolae Dragoş cel mai mare poet de la Eminescu încoace, pe Mihai Ungheanu referinţă critică supremă, iar protocronismul o doctrină de stat. Tinerii apoi. În orice caz, toţi aceia dintre ei ieşiţi din cenaclurile literare ale criticilor detestaţi. Romancieri-moralişti ca Augustin Buzura sau Ocavian Paler. Un poet care este un fel de clasic în viaţă: Ştefan Augustin Doinaş. Dar cine oare n-a fost ţinta atacurilor din *Săptămîna* şi *Luceafărul*, cu unica şi simpla condiţie de a îmbina talentul cu profesionalismul, valoarea cu rigoarea morală? Pînă şi un filozof atît de retras din vîlva cetăţii ca Gabriel Liiceanu a fost învinuit de a fi „mult iubit aiurea“ pentru că i s-a consacrat o cronică la „Europa Liberă“. „Mult iubită aiurea“ este, de fapt, toată literatura autentică. „Neiubită aiurea“ este doar maculatura.

Asupra acestui subiect n-am fi revenit într-un bilanţ (deoarece am avut din ce în ce mai multe prilejuri s-o facem în ultimele luni) dacă anul nu s-ar fi încheiat sub un semn negru şi cu o neaşteptată escaladă. Într-adevăr, de la campania dusă în *Luceafărul* şi *Săptămîna*, inexplicabil de tardiv şi ca la semnal, împotriva romanului lui Octavian Paler *Un om norocos*, s-a trecut la o şedinţă de „demascare“, în cel mai pur stil stalinist, avînd drept cadru întreprinderea Mecanică de Utilaj Chimic din Bucureşti, drept protagonişti cititori „indignaţi“, de la strungar la bibliotecar, şi drept scop intimidarea nu numai a autorului care — ni se spune cu regret — a refuzat să vină la şedinţă pentru a-şi face autocritica aşteptată. Relatarea acestui „proces“, termen spre care ne duce cu gîndul însuşi cuvîntul „instanţă“ pus între ghilimele în titlu, a fost găzduită (fapt cu totul nou) de revista preşedintelui Uniunii, *Contemporanul* lui D. R. Popescu (6 decembrie 1985).

Trebuie insistat asupra recrudescenţei staliniste dezvăluite de „demascarea“ lui Octavian Paler, deoarece, în comparaţie cu alte şedinţe asemănătoare, există o circumstanţă agravantă. Nu mai e vorba de vreun manuscris trimis clandestin în străinătate — ca în cazul Goma — ci de un roman apărut în ţară şi trecut prin toate etapele cenzurii — şi am văzut cît de numerose sunt. Iar autorul nu e un disident, ci un fost membru supleant al Comitetului Central şi un fost redactor-şef al ziarului *România liberă*, care n-are altă „vină“ decît de a scrie eseuri morale pe linia unui Camus şi de a ridica vocea la atît de rarele şedinţe ale Consiliului Uniunii. Sau regimului să-i pară rău că, o dată cu plecarea lui Dorin Tudoran, duce lipsă de disidenţi şi să ţină neapărat a-l obliga pe Octavian Paler să devină aşa ceva?

O dată cu Octavian Paler sunt incriminaţi şi criticii care au recenzat favorabil romanul — adică cei mai buni —, şi editura ce l-a publicat (Cartea românească). Ofensivă clară.

Creaţia literară în faţa „instanţei“ cititorilor — ne anunţă titlul, din care doar termenul „instanţă“ trebuie reţinut. În acestă dezbatere, organizată de Biblioteca municipală „Mihail Sadoveanu“ din capitală, s-au exprimat „puncte de vedere pertinente atît în legătură cu creaţia literară, cît şi cu anumite rigori care se aşteaptă din partea criticii literare“. Totul e greşit în această enunţare. Începînd cu pluralul. De la muncitor la profesor, s-a exprimat *un singur punct de vedere.* Într-un limbaj unic. Tot de la muncitor la profesor, de parcă discursurile ar fi fost scrise de una şi aceeaşi persoană sau instituţie şi recitate doar pe diverse voci. Dacă n-ar fi să luăm decît termenul „aberant“, de care se slujeşte și strungarul, din limbajul cotidian al căruia sigur că lipsește, și bibliotecarul. Însuşi genericul dezbaterii e greşit: „Realitatea zilelor noastre, eroii construcţiei socialiste în creaţia literară“. Or, romanul lui Octavian Paler este o parabolă. Caracteristica parabolei este de a nu „oglindi“ o realitate precisă, cu atît mai puțin de a ne prezenta nişte „eroi“ luaţi din realitate. Tocmai pe acest temai este dus procesul: un astfel de personaj tenebros, sordid, asemenea situații tinzînd spre neființă, viață larvară, nu există în realitatea noastră luminoasă și pot fi „dăunătoare pentru educaţia tineretului“.

În *Un om norocos*, parabola e dublă: Azilul de bătrîni (castel kafkian peste care domnește marele Bătrîn sau mitul său) și rezervația de vînătoare, vînătorii împingînd pe cerbi (în fond niște „porci cu coarne“) într-o mlaștină unde vor fi măcelăriți. Nu doar animalele pot fi astfel ucise, ci și oamenii. Nimic anormal, deoarece, așa cum constată naratorul: „Întotdeauna un vînător ne urmărește. În spatele lui e un alt vînător și așa la nesfîrșit, fiecare vînează pe fiecare și fiecare constituie o țintă.“

O parabolă dublă deci și înecată pînă la baroc de noianul de simboluri: procedeul e familiar autorului, se slujise de el și în *Viața pe un peron*. Mai ciudat pare faptul de a fi ales pentru ereticul său un erou măcinat de mediocritate, închistat în neputințele și vanitățile sale. Poate pentru a nu-și lăsa parabola să lunece în eseul ce-ar fi devenit *Un om norocos* dacă răzvrătirea personajului principal ar fi izvorît din ideea pură de libertate, iar nu din experienţa schilodită a unui „fanatic al nesupunerii“, lipsit de orice anvergură. Revolta lui îl predestinează „cuștii“: va trece prin toate etapele închiderii, de la școala de corecţie, spitalul de nebuni și închisoare pînă la Azilul de bătrîni și malefica sală cu oglinzi de unde îl urmărește privirea invizibilului autocrat. Chiar dacă va da în final foc Azilului, naratorul nu va scăpa probabil niciodată de coşmarul incendiar al propriei mărginiri.

Din toate lecturile posibile ale romanului (matafizic — bătrînul e însuşi Dumnezeu; psihanalitic — bătrînul e tatăl; politic — bătrînul e despot al cetăţii), evident, organizatorii procesului au ales-o pe cea din urmă. Ipoteză deloc ispititoare pentru „educaţia tineretului".

Concluzia din *Contemporanul* se vrea prevestitoare:

„Redăm dezbaterile din ciclul amintit cu convingerea că autorii vor recepta cum se cuvine concluziile ce se desprind din schimbul de opinii prilejuit, ca şi din alte asemenea întîlniri a căror desfăşurare ne propunem să o relatăm."

Ameninţarea, ca şi şantajul sunt limpezi. Ele trebuie luate cu atît mai în serios, cu cît intervin la puţin timp după un fapt asupra căruia presa pariziană a scris îndelung: moartea în beciurile Securităţii a inginerului Gheorghe Ursu (ţinea un Jurnal şi a fost torturat la anchetă ca în vremurile vechi: pînă şi-a dat duhul).

Evident că Octavian Paler nu e nici singurul vizat, nici singurul ameninţat. De la o astfel de „demascare" în plin stalinism, compozitorul Mihail Andricu ieșise demn şi avusese doar forţa să ajungă pînă acasă, unde a făcut un atac cerebral. Dacă scriitorii români nu vor să mai trăiască asemenea timpuri, ar trebui să reacţioneze la ceea ce i se întîmplă lui Octavian Paler. Fără de care, era demascărilor poate reîncepe.

Din nefericire, anul 1985 s-a încheiat sub acest semn de terorism stalinist.

1986

10 ianuarie 1986

Dacă la ușa dlui Caragiale bat atîția debutanți cărora nu li se deschide, așa cum o mărturisește Ioan Lăcustă, putem fi siguri, în schimb, că Tudor Vlad n-a avut prea mult de așteptat înainte de a fi primit și bine sfătuit. Ceea ce nu înseamnă că debutul său cu romanul *Ascensiune nocturnă* ar fi mai împlinit pe plan estetic decît prozele celorlalți colegi de generație. De altminteri, probabil că Tudor Vlad este mai tînăr decît Ioan Groșan sau Bedros Horasangian, de pildă, la care ne izbise maturitatea facturii. *Ascensiune nocturnă,* în schimb, mai suferă de unele neîndibăcii aparținînd trecutului. Dacă n-ar fi decît împărțirea romanului în două mari capitole; primul doar este absolut necesar, al doilea pare mult mai nesigur pe propriul său drept de a se afla în această carte.

În ciuda defectului de structură, *Ascensiune nocturnă* impune un scriitor pornit pe o cale oarecum în răspăr. În valul de proze scurte textualiste, Tudor Vlad se arată fidel lungii respirații a romanului și, dacă pare la curent cu tehnicile moderne (cronicarul său e o dovadă), nu ne-o arată în mod ostentativ. Trebuie un anumit curaj pentru a merge împotriva curentului, și Tudor Vlad îl are.

Ne refeream însă la Caragiale și părem a ne îndepărta de el. Tudor Vlad se situează în filiația lui Caragiale deoarece personajele sale (în majoritate) se definesc prin limbajul lor, nu sunt decît niște clișee ambulante. Nu numai satira lui Caragiale trece astfel direct în textul lui Tudor Vlad, dar, pînă la un punct, și Caragiale din nuvelele fantastice. Tudor Vlad înmănunchează în aceeaşi proză ceea ce aparţine unor registre diferite la marele său înaintaş. Vulturul ce se ridică din cînd în cînd deasupra podişului de lîngă Probeni conferă satirei imediate aura sa de fabulos simbolic.

Fără acest vultur amenințător, *Ascensiune nocturnă* ar fi doar satira poate cea mai izbutită (și nu e puţin lucru) a romanului realist-socialist. Tema e specifică: pe un podiş sosesc constructorii și factorii de răspundere din orașul cel mai apropiat pentru a instala o conductă. Iar atunci cînd se produce primul accident pe șantier se ivește și eroul pozitiv, simplu muncitor, ce va salva, cu neînfricata lui conștiință mergînd pînă la posibila sacrificare de sine, situația.

Schemă clasică a romanului realist-socialist. Numai că un atare roman ar fi început astfel: „pe podișul cu aer curat“. Or, aici aerul e atît de viciat, încît unul din țărani se urcă chiar într-un brad pentru a scăpa de pătura poluată. Apoi, podișul e populat de porci (de la ei provine poate și duhoarea insuportabilă de stîrv), porcii atît de numeroși, încît numai lor pare că li se pot adresa discursurile unui inginer sau altuia. Balaș, de pildă:

„Se imagină dintr-o dată vorbind profetic în fața unei mulțimi uriașe. Porcii se înghesuiau lîngă conductă.“

În sfîrșit, conducta ar fi slujit, într-un roman realist-socialist, unui scop de imediată utilitate publică. Și aici scopul este nobil — nu se poate altfel — numai că nimeni nu știe care poate fi el. Și, de altminteri, nici nu se întreabă. Cine să se întrebe? Manechinele social condiționate și lingvistic determinate care sosesc din orașul Probeni pe platoul cu porci? Ele nu mai sunt decît răspunsuri de-a gata, învățate pe de rost, știute dinainte. De ce ne-am mira de acest automatism al răspunsului, cînd directorul adjunct al bibliotecii orașului, C. Zureanu, are o metodă infailibilă de a-i educa pe cititori, tineri sau mai puţin tineri?

„Acest om de litere citea neobosit cărţile de beletristică pregătite pentru a intra în depozit, adăuga pagini, schimba ordinea capitolelor, trimitea apoi volumele la legat şi în cele din urmă le înapoia biroului de catalogare.“

Bibliotecarul este chiar premiat pentru o astfel de iniţiativă lăudabilă ce repară scăpările cenzurii şi aduce pînă la fragedele minţi doar esenţa mesajului luminos, dezbărat de zgura estetică ce l-ar fi putut deforma. Aceiaşi cititori astfel formaţi dispun, pentru educaţia lor cotidiană, şi de un ziar, *Curcubeul*, al cărui reporter, Felician Ciorogaru, îşi scrie reportajele fără a se mai deplasa pe teren, telefonînd doar directorilor de întreprinderi şi fixînd cu ei procentajul de depăşire a planului în funcţie de cadouri în natură. Şi totuşi, o dată se deplasează şi reporterul cu pricina, tocmai pe platoul cu porci, pentru că are nevoie de el cronicarul atoateorganizator, conducînd acţiunea cu puteri demiurgice, anunţîndu-ne mereu ivirea personajului pozitiv şi amînînd-o mereu, cu o tehnică desăvîrşită a suspansului. Adevărată autoritate auctorială, cronicarul — deşi pretinde a relata evenimentele după o arhivă locală — decide totul şi impune cititorului — în desele dialoguri cu el — distanţa exactă de la care trebuie privită acţiunea şi considerate personajele. De pildă, atunci cînd cititorul ar risca să fie uluit de incompetenţa colectivului de ingineri, cronicarul îl îndemnă la o mai mare înţelegere, într-o pledoarie de stereotipuri.

Numai cine nu munceşte nu greşeşte — ca să ne menţinem în zona clişeelor. Prin urmare, unul dintre aceşti ingineri, ocupat cu o tovarăşă mai durdulie, uită să controleze lucrările, aşa că bucăţile de conductă, pe un kilometru, sunt sudate fără să se tragă cablul prin ele. Nu se cunoştea menirea acestui cablu, nici o indicaţie în proiecte în această privinţă, dar parcă trebuie să le ştii pe toate? În faţa accidentului, ce să faci? Să desudezi conducta? Lucrarea ar dura mult şi n-ai mai intra în plan. Fiecare are o idee: unul bagă în conductă un porc de piciorul căruia leagă cablul. Porcul se întoarce înapoi guiţînd. Altul încearcă cu un cîine care o ia şi mai repede la fugă. Cînd situaţia ameninţă să atingă culmile tragicului, se hotărește și cronicarul să-și introducă, în sfîrșit, atît de aşteptatul personaj pozitiv. E un erou, şi ca atare ne este anunţat cu surle și trîmbiţe:

„Atunci apăru Ion Stănilă. [...] Strălucită apariţie într-un moment de dificultate maximă, întocmai ca aceea a unui căpitan dintre rîndurile de oșteni, gata să-și pună sabia și suflarea în slujba celor mulţi, pregătit să se jertfească pentru o cauză nobilă, cu toate că n-o cunoştea prea amănunțit și, mai ales, nu-i bănuia efectele. Poate că tocmai în asta stă culmea devotamentului: să întreprinzi ceva fără a cunoaște toate rațiunile superioare care dictează acțiunea respectivă. Asemenea oameni ne trebuie (îmbucurător faptul că numărul lor sporește mereu) şi e indicat ca pana cronicarilor să consemneze şi să comenteze reuşitele lor."

Și cronicarul consemnează. Muncitorul Ion Stănilă va intra în conductă cu cablul legat de picior și, de-a lungul kilometrului parcurs în întuneric, va avea o singură preocupare: că și-a rupt în cot treningul. E drept că, la un moment dat, i se pare că aude un fîlfîit de aripi. Și, cum e din sat, nu poate să nu știe de uimitoarea întîmplare (sau legendă) a lui Păsărilă: un ţăran posac care crescuse o vrabie pînă ce se transformase într-un vultur uriaş ce se ridica, la ordinele lui, deasupra podișului, înspăimîntînd pe toți sătenii mai tare ca un viscol sau chiar un uragan, pînă ce într-o zi s-a agăţat cu frînghii și Păsărilă de vulturul lui și, din înalt, sfoara rupîndu-se, a căzut zdrobindu-se de platou. De atunci, vulturul își mai face apariţia în mințile și conștiințele tulburi, înspăimîntînd personajele cărţii și oferind cititorilor ei libertatea de a alege între mai multe semnificații posibile ale acestui simbol, ce domină, alături de acela al porcilor, romanul. Deoarece vulturul apare și în partea a doua, de unde cronicarul a dispărut și ni se relatează o călătorie în tren a fiului lui Ciorogaru (reporterul) cu Ion Stănilă care, de îndată ce a dispărut cronicarul, scapă de obligaţiile sale eroice şi devine un navetist ca atîţia alţii. Simbolic este, în finalul acestui de-al doilea capitol, şi un vis al tînărului Ciorogaru, în care Ion Stănilă devine un judecător suprem şi înţelegător, dar, oricît ne-ar ispiti dezlegarea visului, rămînem la impresia dintîi:

am fi preferat ca romanul să se încheie, rotund, feroce şi mereu semnificativ, cu acest prim capitol intitulat „Eroul nostru din conductă“.

Dacă ar fi fost însă astfel, ne-ar fi lipsit întrebările tînărului Ciorogaru (e singurul care se întreabă din tot romanul), şi mai ales cele asupra rostului literaturii şi scrisului, în parte inspirate de înfloratele minciuni ale tatălui său:

„«Tot ce citeşti în literatură e ficţiune, deci minciună, cita taică-său cuvintele unui profesor de la facultate, dacă nu accepţi din prima clipă axioma ajungi să-ţi pierzi minţile.» Şi-atunci cum rămîne cu adevărul, cu adevărurile scriitorului? (Cîteodată, zice-se, rămîn doar ele ca mărturii despre epocă.) Răsfoise o carte a unui istoric bizantin, Procopius, şi aflase că ţara se ducea de rîpă, oamenii erau tăiaţi ca la abatoare, şi după aceea într-un manual citise că imperiul străbătuse una din perioadele cele mai fericite ale existenţei sale în timpul acelei domnii luminate. Înseamnă că istoria şi literatura se despart de la naştere.“

De fapt, o anumită istorie se desparte de o anumită literatură nevoită să-i suplinească lacunele, să-i îndrepte greşelile, să-i şteargă minciunile. Adică să rămînă ea, literatura, mărturie despre epocă.

Nimic de reproşat, din acest punct de vedere, romanului lui Tudor Vlad, cititorii n-au decît să-l deschidă pentru a-şi da singuri seama cine are dreptate: Procopius sau manualele.

31 ianuarie 1986

Oricine a văzut, în luna ianuarie, la Televiziunea Franceză, pe canalul 2 (Antenne 2), în cadrul cunoscutului program *Résistances,* reportajul lui Olivier Warrin centrat asupra demolărilor din Bucureşti sau, pe Canal Plus, pe cel realizat de Anne de Coudenhove n-a putut să nu rămînă îndelung impresionat de acele imagini de cumplită devastare, ca după un bombardament, de cîmpia sublunară ce s-a întins peste unul dintre cele mai vechi cartiere ale capitalei. Vecină cu zona din *Călăuza* lui Tarkovski, imaginea părea scoasă dintr-o țară a nimănui, sfidînd continentul căruia îi aparținea. S-a mai spus că România a început să se despartă de Europa pentru a se apropia de cine știe ce ținut african. Asemănarea, pe această peliculă, devenea cu atît mai evidentă, cu cît era încadrată în primul program dedicat mai multor țări africane. Între vederile din Bucureștiul distrus și cele africane, avantajul aparținea parcă acestora din urmă, culorile cel puțin și totuși surîsul oamenilor se opuneau cenușiului mortal al peisajului din fosta capitală europeană ce se numește încă București. Desfigurarea nu venea numai din odioasele distrugeri, ci și din stilul de viață întrezărit: o țară întoarsă cu vreun secol înapoi: zgomotul roților de căruță pe caldarîmul bucureștean, femei înfofolite în șaluri, lumina pe străzi drămuită, zdrențuroasă, sărăcăcioasă. Nu numai eu, care am părăsit pe la sfîrșitul lui 1947 un București ce avea stilul de viață al unei capitale occidentale (tranziția către Paris se făcea fără obstacol), dar oameni veniți din România de numai cîțiva ani împărtășeau aceeași uimire: am primit în noaptea aceea (emisiunea se încheia pe la 12) zeci de telefoane, înfiorate, indignate, alarmate, nimeni dintre gazetarii francezi ce-l vizitaseră sau dintre exilații români ce-l părăsiseră nu mai recunoștea Bucureștiul știut, nimănui nu-i venea să-și creadă ochilor. Nicăieri în spațiul european înverșunarea regimurilor comuniste nu s-a îndreptat astfel împotriva pietrelor. Varșovia, în ruine după război, a fost reconstruită, pe cînd la noi, acum, mîna omului, în timp de pace, distruge ce n-a putut face nici un război. E ca și cum România ar fi intrat în cea mai întunecată pîclă istorică din cîte a cunoscut vreodată.

Cerîndu-se invitatului de onoare al celei de-a doua emisiuni, lui Jean Daniel, director al săptămînalului *Le Nouvel Observateur*, părerea, după reportaj, asupra șanselor de durată ale acestui stil de socialism demolator și dinastic, el răspundea:

„S-ar părea că nici aceste raționamente à la Caligula, nici dezastrele economice nu ajung să clatine rădăcina despotismului. Cred totuşi că nu risc să mă înşel atunci cînd am impresia că «opera» lui Ceauşescu nu-i poate supravieţui. Dar cît trăieşte, s-ar putea ca pînă şi o atare dimensiune în demenţă să dureze."

Deocamdată, singura replică a regimului faţă de astfel de dezvăluiri e de a acorda cu mare greutate vize gazetarilor străini sau a-i „pedepsi" în singurul mod de care dispune: Didier Fauqueux, de la agenţia France-Presse din Viena, nu mai are voie să pătrundă în România în viitorii cinci ani pentru că a descris măcelul de piatră din Bucureşti.

Reporterii îşi ascund însă camerele de luat vederi, aparatele de fotografiat şi continuă să meargă în România ca simpli turişti.

Iar imaginile catastrofei se succed pe ecranele occidentale. De la şantierul monstruos al viitorului Bulevard al Victoriei Socialismului şi pînă la macheta Ancăi Petrescu (există deci şi o crimă în arhitectură) pentru Casa Poporului (adică, a Şefului său), totul ne arăta că Ubu-Roi şi-a ales Bucureştiul drept capitală.

7 februarie 1986

Prezent — poate că rareori un critic a găsit un titlu redînd mai bine rolul pe care şi l-a propus — şi a reuşit — să-l joace în literatura română la un nou ceas de cumpănă al ei. „Prezent" prin polemica împotriva dogmatismului, „prezent" printr-o apropiere aparte de cărţile analizate, „prezent" prin accentul pus pe tinerii scriitori.

Nu e mai puţin adevărat că aici polemistul lasă mai mult locul criticului, îngăduindu-ne să verificăm impresia unei grăitoare evoluţii spre o apropiere din ce în ce mai originală de operele studiate. Originalitatea nu pare însă fructul vreunui răsfăţ estetic, ci provine dintr-o adecvare strictă la operă. Din această „adecvare", Mircea Iorgulescu îşi face chiar un criteriu. „Forma supremă a libertăţii critice — afirmă el — este adecvarea." Căutînd şi găsind sensuri inedite în opera studiată, Mircea Iorgulescu ne invită la o incitantă relectură a ei.

Exemplare, din acest punct de vedere, sunt paginile despre Panait Istrati. Se putea crede că, odată încheiată urgența restabilirii adevărului împotriva campaniilor ucigătoare și, ideologic, precis orientate a căror victimă a fost Panait Istrati, odată demontată și înfierată această campanie dezlănțuită de către comuniştii francezi şi tovarășii lor de drum împotriva scriitorului care, printre primii, avusese curajul și patetica luciditate de a mărturisi adevărul după călătoria sa în Uniunea Sovietică, dreptatea va fi fost îndeplinită şi nimic nu va mai fi de adăugat, pe plan estetic, acestei „reparaţii“ morale. Paginile lui Mircea Iorgulescu — el ştie să devină patetic, nu însă și retorizant, atunci cînd vecinătatea de subiect o impune — dovedesc contrarul. Nu numai etic, dar și estetic, Panait Istrati poate să fie citit altfel: el nu este numai un „învingător“ în istoria propriu-zisă, dar și în cea literară, unde trebuie smuls din zona exotismelor oriental-povestitoare pentru a fi așezat — de ce nu? — sub semnul unei problematici hamletiene. Nu numai *Cine este autorul lui Hamlet* ar trebui recitit altfel și îndepărtat de registrul comic, dar Panait Istrati însuși poate fi alăturat frămîntatului prinţ al Danemarcei. Și nu putem rezista ispitei de a cita cîteva rînduri cel puţin din acest paralelism:

„[...] Panait Istrati aparţine, tipologic, unei familii blestemate: el este din stirpea lui Hamlet. Uită de sine, se lasă la voia întîmplării, se vîntură prin viaţă şi prin lume cvasisomnambulic, fără nici un rost, aiurit, bezmetic, este o haimana, un om fără căpătîi, un lunatic? Rostul se va vedea mai tîrziu — în final. În finalul tragediei. Este apoi, cum declară în atîtea rînduri, însetat de prietenie, de prieteni, are nevoie de dragoste, crede, și nu o singură dată, că și-a găsit prietenul visat, prietenul ideal, iubirea şi iubita perfecte, desăvîrşite? Eșuează întotdeauna, mai devreme sau mai tîrziu. Toţi prietenii îl trădează. Sau mor. Cei care îl trădează se trădează totodată pe ei înşişi: își uită sentimentele, își dezic principiile, își calcă în picioare credinţele, se metamorfozează. Asemenea prototipului său livresc, Panait Istrati simte, ştie că e ceva putred în lume. Şi vrea ca lumea să-şi recunoască putreziciunea, nu să o acopere: acesta este sensul revoltei lui. Nu descoperă el răul; răul este cunoscut, dar toţi se feresc să-l recunoască, toţi îl acceptă, i se supun, îl suportă în tăcere, îl întreţin. Din cauza acestei tăceri complice «e ceva putred în Danemarca», nu din cauza crimei comise. «Danemarca e-o închisoare» fiindcă minciuna este aici instituţionalizată, impusă şi protejată, este politică regală; şi toţi s-au obişnuit să trăiască aşa: sub lacăt, zăvorîţi, ascultători. [...] Despre Istrati se va spune, cu alte cuvinte, exact ceea ce zicea regele Claudius, regele sperjur, regele fratricid și uzurpator, despre Hamlet: «Cît rău ne face omu-acesta slobod!» A fost, într-adevăr, Panait Istrati, așa cum de atîtea ori s-a scris, un inadaptat? Ar trebui atunci să vedem și în Hamlet un inadaptat, dar ce trist și urît lucru devine, în această ipoteză, adaptabilitatea."

Întregul capitol ar trebui citit în paralel cu paginile consacrate de Jan Kott lui Hamlet în *Shakespeare, contemporanul nostru*. E același rodnic demers de actualizare, acel mod inevitabil și de neevitat de a fi „prezent" la încrucișarea unde modelele trecutului se întîlnesc cu cele ale zilei de azi și se cer re-gîndite sub acest semn.

Dar paginile despre Panait Istrati nu epuizează, bineînţeles, interesul cărţii lui Mircea Iorgulescu. Pe aici este drumul! indica degetul lui Maiorescu: la lumina acestei indicaţii, pe care volbura istorică o reactualizează periodic și tragic în literatura noastră, îi citește Mircea Iorgulescu pe criticii ce i se par a se înscrie în linia maioresciană, și în primul rînd pe Ovidiu Cotruș. Dar nu numai pe ei. În fond, „adecvarea la operă" reprezintă un criteriu, la limită maiorescian, împotriva oricărei „beţii de cuvinte" și îmbătări cu clișeele impuse.

Am trăda însă titlul însuși al volumului dacă n-am insista asupra faptului că Mircea Iorgulescu este printre criticii cei mai activi întru a înlesni prezenţa în literatură a tinerelor talente. Capitolul de încheiere, ce este consacrat literaturii tinerilor (printre ei sunt comentaţi îndeosebi: Gheorghe Crăciun, Adina Kenereş, Bedros Horasangian, Ioan Lăcustă şi Cristian Teodorescu), nu face, de fapt, decît să confirme o înclinaţie mai veche, o grijă mai timpurie de a netezi drumul debuturilor. Mai trebuie, oare, să amintim că Mircea Iorgulescu a publicat în 1981 antologia de proză scurtă *Arhipelag* și că, înainte chiar de *Desantul* lui Crohmălniceanu, a presimțit la cîțiva scriitori mai tineri ivirea unei forme literare, dacă nu total inedite la noi, cel puțin niciodată ocupînd acest spațiu precumpănitor și dobîndind semnificațiile estetice pe care le are acum?

Să mai adăugăm, oare, că atît filiația maioresciană, cît și adecvarea la operă sau accentul pus pe „cei care vin“ se văd confirmate în valoarea lor de inevitabilul atac al neoproletcultiștilor? Semnat de data asta de cel mai inenarabil poet dintre condeierii *Săptămînii* — unde inenarabilitatea este un dat comun — pre numele lui Narcis Zărnescu, care, în două articole succesive, pentru a arăta că Mircea Iorgulescu nu știe să scrie (limbajul lui e „împănat“ doar cu „oximoroane“, pretinde el, doct și ridicol), convoacă talmeș-balmeș, printre martorii acuzării, pe Spitzer, Dilthey, Gadamer, Derrida, telqueliștii, Heidegger, fără a uita pe „înțelepții medievali și pe alhimiști“. Și ne rămîne să ne întrebăm, de ce numai pe ei? Doar la *Săptămîna*, în rafturile redacționale pline de „dosare“, se vor mai fi găsind și dicționare. Tot e vorba de o înșiruire fără sens. Mai bine ar lua-o de la A la Z. Ar respecta astfel cel puțin alfabetul, dacă nu un minimum de cultură. Motivul furiei se vede încă din titlu. Primul articol din *Săptămîna* e intitulat „Parțial prezent“. „Parțial“, deoarece Mircea Iorgulescu nu i-a înregistrat pe marii scriitori ai neoproletcultismului. Cum poți lupta împotriva unui astfel de afront, dacă nu chemînd în ajutor pe Heidegger, pe Derrida, pe Spitzer și pe Gadamer, fără a-i uita, doamne ferește, pe cei dovedind limpede de ce n-are talent Mircea Iorgulescu, pe alhimiști?

28 februarie 1986

„Cel mai mare moralist francez contemporan“ — spunea acum mai mulți ani, despre E. M. Cioran, François Mauriac. Iar Saint-John Perse: „Unul dintre cei mai străluciți eseişti de la Valéry încoace". Felul în care a fost primit la Paris recentul volum de „eseuri şi portrete" al lui Cioran, *Exercices d'admiration,* entuziasmul, epitetele criticilor („cel mai mare prozator francez este... român", scrie, de pildă, Angelo Rinaldi), aplauzele dovedesc — dacă ar mai fi fost nevoie — că admiraţiei celor puţini şi iniţiaţi dintru începuturi i s-a alăturat acum recunoaşterea publică. Aşa încît maliţiile succesului fac să se poată spune despre Cioran ceea ce el însuşi scrie, chiar în această carte, despre Borges:

„Nefericirea de a fi *recunoscut* a căzut asupra lui. Merita mai mult."

Iar rîndurile ce urmează arată ceea ce, în fond, ar fi dorit Cioran pentru el însuşi:

„Merita să rămînă în umbră, în imperceptibil, să fie tot atît de greu de găsit şi de impopular ca şi nuanţa."

E singura şansă pe care n-a avut-o (în orice caz, n-o mai are) Cioran. În ciuda discreţiei duse pînă la obsesie, şi unii spun manie, în ciuda refuzului de a da interviuri, de a se lăsa „mediatizat", nenorocirea s-a abătut şi asupra lui: e recunoscut, celebrat, înscăunat, în pofida orgoliului său inversat, a dorinţei de a se ţine departe de succesul purtînd în germenii lui toate primejdiile neînţelegerii. Nu-i mai rămîne lui E. M. Cioran decît să-şi plîngă soarta, aşa cum o deplînge pe a lui Borges: nu mai e nimic de făcut. Peste toate catastrofele care, sub pana lui, sunt inseparabile de condiţia umană, mai trebuie adăugată şi aceasta: celebritatea. „Inconvenientului de a se fi născut" i se alătură din ce în ce mai mult, pentru Cioran, „inconvenientul de a fi înţeles".

Din sfidare oare a ales pentru acest volum titlul, atît de neaşteptat la el, *Exerciţii de admiraţie?* Nu de „disperare", ca în celebrul *Précis de décomposition,* nu de nihilism, nu de amărăciune, ca pentru aforisme, nu de negaţie, cum îi este firea şi pornirea, ci de „admiraţie". E drept că „exerciţii" atenuează semnele de exclamaţie însoţind, inevitabil, admiraţia. „Exerciţii", deci ucenicie, deci dificultate, deci neinstalarea de la sine într-o astfel de atitudine. Putem fi siguri, deschizînd cartea, că vom întîlni popasuri de punere în chestiune, că luciditatea va adumbri elogiul, că epitetele se vor încărca, pînă la vertij, de toate ambiguitățile pe care sunt în stare să le suporte înainte de a exploda. Cîteva dintre capitolele acestei cărți le-am mai citit, ca prefețe sau studii publicate anterior. Cunoscute mai dinainte sau nu, ele sunt consacrate lui Joseph de Maistre, Valéry, Beckett, Saint-John Perse, Mircea Eliade, Caillois, Michaux, Benjamin Fondane, Borges, Weininger, Fitzgerald, și cîtorva autori sau personaje mai puțin cunoscute. Ar fi de ajuns să ne oprim îndelung la eseul asupra lui Valéry, ce distruge, rînd pe rînd, toate datele admise despre clasicul francez, pentru a arăta cum, sub focul „admirației" lui Cioran, te vezi expus celor mai mari primejdii. Nu e vina lui Cioran, ci a acelora ce nu i-ar fi frecventat îndeajuns opera pentru a ști că ea nu se poate schimba și că țesătura ei de cuvinte e mereu ca o plasă sau o capcană pentru inocenții încrezători într-o univocitate a sensului.

Dar Cioran, bineînțeles, nu s-a schimbat, și ne-o mărturisește și în acest volum ce cuprinde cîteva scurte note despre sine. Într-o prefață la o nouă ediție germană a lui *Précis de décomposition*, el scrie, recitindu-și cartea la vreo 30 de ani distanță:

„Viziunea mea nu s-a schimbat; singurul lucru ce s-a schimbat desigur este *tonul.*"

Nici măcar nu este atît de sigur.

„N-am scris — afirmă el — nici un rînd la temperatura mea normală."

Explozie deci mereu *și* tentație demiurgică, de la *Pe culmile disperării*, la 21 de ani, și după care luase hotărîrea de a nu mai scrie nimic. Dar, cum spune el, „nu toată lumea are șansa de a muri tînăr".

Trebuie să fim atenți: atunci cînd Cioran joacă jocul spovedaniei aproape directe, e cel mai primejdios, înseamnă tocmai că ascunde ceva pe care-l vei vedea sărind asupra ta, cîteva rînduri, cîteva pagini mai departe. Deoarece, bineînțeles, scrisul la el nu se poate opri la acest nivel, de simplă terapeutică a obsesiilor. Există la acest antivanitos prin excelență — ca la atît de rarii scriitori ce nu se îneacă în mlaştinile mediocre ale vanităţii — singurul orgoliu pe măsura unui creator (în plus, poate fi mărturisit fără ruşine), acela demiurgic. Numai că, asemenea a tot ceea ce face, Cioran îl duce și mai departe: nu-i ajunge să se măsoare cu Dumnezeu; trebuie să-l depăşească, să se răzbune pe el, să-l privească de sus:

„În mijlocul unei fraze, cu ce uşurinţă te crezi centrul lumii! A scrie și a venera — sunt două atitudini ce nu merg bine împreună. Că o vrei sau nu: a vorbi despre Dumnezeu înseamnă a-l privi *de sus*. Scrisul este revanşa creaturii și răspunsul aruncat unei Creaţii date peste cap."

„A face concurenţă lui Dumnezeu, a-l depăşi chiar prin simpla virtute a limbajului — iată performanţa scriitorului, specimen ambiguu, frământat şi infatuat, care, după ce iese din condiţia sa naturală, se dedă la exerciţii superbe de vertij, neliniştindu-i pe ceilalţi, uneori pînă la a le deveni odios. Nimic mai mizerabil decît un cuvînt, totuși prin el ajungi la o senzaţie de fericire, la un fel de dilatare ultimă, în care devii total singur, fără nici un sentiment de opresiune."

Dată fiind această funcţie aproape soteriologică a cuvîntului, a te întreba ce a însemnat pentru Cioran trecerea de la limba română la cea franceză depăşeşte curiozitatea faţă de un detaliu biografic — oricît de important ar fi el — pentru a te instala în chiar opera sa. Cu un detaliu biografic însă își începe Cioran, și în această carte, explicaţia dată, sub alte forme, și cu alte prilejuri. Părinţii săi, care vorbeau româneşte, ungureşte, puţin nemţeşte, nu ştiau să spună pe franţuzeşte decît două cuvinte, *bonjour* şi *merci*. De aici, un complex de inferioritate.

„Cînd, în 1929, m-am dus la Bucureşti, am constatat că cei mai mulţi dintre intelectuali vorbeau curent franţuzeşte, în timp ce eu doar citeam. M-a apucat o furie care a ţinut mult timp şi mai ţine încă, sub o altă formă, deoarece la Paris n-am putut niciodată să mă dezbar de accentul meu valah. Dacă deci nu pot să articulez ca autohtonii de aici, cel puţin să încerc a scrie ca ei — acesta cred c-a fost raţionamentul meu inconştient, altfel cum să-mi explic îndîrjirea mea de a vrea să mă exprim în scris tot atît de bine ca ei și chiar, insolență neîngăduită, mai bine decît ei?“

Insolență îngăduită. Mai mult, împlinită. Toți criticii francezi recunosc că limba franceză a lui Cioran e azi incomparabilă.

Oricît de vitalizantă ar fi, ranchiuna nu e de ajuns pentru a explica alegerea. Cioran completează deci:

„Mai e ceva: ar fi trebuit să aleg orice altă limbă, în afara celei franceze, deoarece nu am nimic de a face cu aerul ei distins. Franceza e la antipodul naturii mele, al exceselor ce-mi stau în fire, al mizeriilor mele cele mai personale. Prin rigiditatea, prin suma de constrîngeri elegante pe care această limbă le presupune, ea mi-a apărut ca un exercițiu de asceză sau, mai curînd, ca un amestec între o cămașă de forță și una de... salon. Tocmai din pricina acestei incompatibilități m-am atașat de limba franceză [...] iar azi, cînd ea e în plin declin, ce mă întristează mai mult este că francezii n-au aerul să sufere din această pricină. Numai eu, un rebut al Balcanilor, mă dezolez văzînd-o cum se îneacă. Ei bine, mă voi îneca și eu, inconsolabil — o dată cu ea!“

Acelor români veniți să-l vadă pe Cioran la Paris și mirîndu-se că nu le vorbește decît franțuzește, aceste rînduri ar trebui să le dea de gîndit; după atîtea sacrificii, cum să renunți o singură clipă la „cămașa“ ta de „salon“, mai ales cînd ești așa cum este Cioran printre semeni, și nu printre cuvinte: politețea, curtoazia întruchipată? Cum să revină spre excesele furibunde ale tinereții, cărora le stătea bine în limba de atunci? Cioran își aduce aminte de ele nu fără o lesne de dibuit nostalgie — ca totdeauna la el, salvată de ironie — în capitolul consacrat lui Mircea Eliade. Eliade era, prin anii ’30, idolul „tinerei generații“, evocată astfel de Cioran:

„Disprețuiam pe bătrîni, adică pe toți cei care depășiseră treizeci de ani. [...] Lupta între generații ne apărea atunci ca fiind cheia tuturor conflictelor, principiul explicativ al tuturor evenimentelor. A fi tînăr însemna pentru noi a avea în mod automat geniu. Se va spune că o asemenea infatuare aparţine tuturor timpurilor. Fără îndoială. Dar nu cred c-a fost vreodată dusă atît de departe pe cît am dus-o noi. În ea se exprima, se exaspera o voinţă de a forţa istoria, o dorinţă de a se insera în ea, de a stîrni, cu orice preţ, ceva nou. Frenezia era la ordinea zilei."

Din această frenezie se naşte şi prima formă de opoziţie manifestată de Cioran faţă de „idolul" său de atunci. Amintind de *Scrisorile către un provincial*, prin care Mircea Eliade îşi soma patetic generaţia să se împlinească pe toate planurile în scurtul răstimp lăsat de istorie (Eliade avea de atunci presimţirea că era vorba de un răstimp sortit gîtuirii), Cioran mărturiseşte că s-a simţit vizat de una dintre aceste scrisori:

„Mi-a venit şi mie rîndul. Eram invitat (nici mai mult, nici mai puţin) decît să-mi lichidez obsesiile, să nu mai invadez publicaţiile cu ideile mele funebre, să mă ocup şi de altceva decît de moarte, ideea mea fixă de atunci şi de totdeauna. Nu eram deloc dispus să mă supun [...] În sinea mea, îi reproşam prietenului meu de a nu se identifica real cu nimic, de a vrea să fie totul, tocmai pentru că nu putea fi ceva precis, de a fi deci incapabil de fanatism, de delir, de „profunzime", termen prin care înţelegeam capacitatea de a se dărui unei manii, şi numai ei. [...] Credeam pe atunci că orice ideal trebuie să se incarneze sau să se transforme în ţipăt. Convins că descurajarea era semnul însuşi al trezirii şi al cunoaşterii, îi reproşam de a fi prea optimist, de a se interesa de prea multe lucruri deodată [...] Pentru că eram abulic, credeam că mă aflu mai departe ca el, ca şi cum abulia ar fi fost rezultatul unei cuceriri spirituale sau al unei voinţe de înţelepciune. Nu-i puteam ierta de a mă simţi mai bătrîn ca el, îl făceam responsabil de acrelile mele — ca şi de eşecuri —, mi se părea că-şi dobîndise speranţele prădîndu-le pe ale mele."

Cioran a scris răsunătorul, pe atunci, pamflet *Omul fără destin*, dar pe Mircea Eliade, în loc să-l supere, l-a amuzat, fapt „demn de reţinut", insistă Cioran, cînd ştii cum scriitorii (cu toţii suferind de o memorie prodigioasă) „se dovedesc incapabili să uite o insolenţă prea clarvăzătoare".

Să ne întoarcem însă la Cioran printre confraţii lui de acum, scriitorii occidentali.

Dacă exceptăm analiza pur literară a poeziei lui Saint-John Perse şi rămînem la portretele ce alcătuiesc substanţa volumului, un singur scriitor scapă de săgeţile înmuiate într-o dulce şi subtilă otravă a negaţiei: Beckett. Explicaţia e simplă şi — într-un fel — autobiografică:

„Lucru incredibil şi chiar monstruos, [Beckett] nu vorbeşte pe nimeni de rău, el ignoră funcţia igienică a răutăţii, virtutea ei salutară, de catharsis.“

Frază completată ceva mai departe de această mărturisire:

„Vin dintr-un colţ al Europei unde lipsa de discreţie, neglijenţa indecentă, confidenţa, mărturisirea imediată, nesolicitată, impudică sunt de rigoare, unde se ştie tot despre toţi, unde viaţa în comun echivalează cu un loc de spovedanie, unde secretul este inimaginabil, iar volubilitatea se apropie de delir. Atîta şi ar fi de ajuns pentru a explica de ce aveam să sufăr fascinaţia unui om *discret la modul supranatural.*“

Supranatural de discret şi în viaţă, dar şi în operă. Pe un romancier mai poţi încerca din cînd în cînd să-l identifici cu personajele sale. Dar cum s-o faci cu nişte personaje ce rostesc un soi de „monolog de după sfîrşitul unei perioade cosmice“? Într-o străfulgerare, lui Cioran i se pare că ajunge să stabilească o complicitate între toate aceste nefiinţe şi autorul lor, „vulnerabil şi purtînd din pudoare masca invulnerabilităţii“. Dar — se grăbeşte Cioran să adauge — „o revelaţie poate fi tot atît de mincinoasă ca o teorie“. Şi nu insistă. Mai ales că despre Beckett a înţeles ceva esenţial dintru început:

„Încă de la prima noastră întîlnire, mi-am dat seama că [Beckett] ajunsese la punctul extrem, că începuse poate chiar prin el, prin imposibil, prin excepţional, prin impas. Admirabil e faptul că de atunci şi pînă azi nu s-a *mişcat* de acolo, că, ajuns din prima clipă în faţa zidului, perseverează cu un curaj mereu egal lui însuşi: situaţia-limită ca punct de plecare, sfîrşitul dat ca un început! De aici vine impresia că lumea lui, această lume crispată, agonizantă, ar putea continua la nesfîrşit, chiar cînd a noastră ar dispărea."

Pe Beckett, lui Cioran îi place să şi-l închipuie „cîteva secole în urmă, într-o celulă fără nici un decor, şi chiar fără crucifix". E drept că, pentru Cioran, referinţa la mistici e aproape obligatorie: spre a-şi măsura apropierea de un om sau o operă, ori aversiunea faţă de el, această referinţă i se impune.

Comparaţia cu misticii intervine şi în portretul lui Michaux, de care evident se simte şi mai aproape. Discreţia aici nu e obnubilantă, ci doar o politeţe, o mască de protecţie — autorul lui *Précis de décomposition* ştie s-o poarte cu aceeaşi severă eleganţă — dar în dosul căreia e sigur că va afla la Michaux, ca şi la el, o sensibilitate extremă „la toate formele de dezechilibru". De altminteri, despre ce vorbeau de preferinţă doi dintre cei mai prestigioşi scriitori de pe malurile Senei?

„Nimic mai agreabil — notează Cioran —, cel puţin pentru mine, decît o convorbire cu Michaux despre boli. S-ar spune că le-a presimţit pe toate, şi pe toate le-a aşteptat, s-a temut, a fugit de ele; oricare dintre cărţile lui este o defilare de simptome, de ameninţări întrevăzute şi în parte actualizate, de infirmităţi gîndite şi regîndite."

Pentru cruzimea scalpelului său, pentru incisivitatea unei explorări asupra lui însuşi ce sfidează toate primejdiile (ştim cum Michaux s-a supus experienţelor cu halucinogene spre a le putea apoi studia efectele cu răceala unui diagnostician) pare a-l admira, în primul rînd, Cioran pe Michaux. Aşa că, în momentul cînd descoperă la el slăbiciunea de a fi uman, e mai mult decît iritat:

„Am avut impresia că-l surprind pe Michaux, o dată, numai o dată, în flagrant delict, nu de naivitate (aşa ceva îi este fiziologic străin), ci de „bune sentimente", de încredere, de abandon. Notasem atunci: «Îl admiram pentru clarviziunea sa agresivă, pentru refuzurile şi fobiile sale, pentru totalitatea aversiunilor sale. Or, în noaptea aceea, pe mica stradă unde stăteam de vorbă de mai multe ceasuri, mi-a spus, cu o urmă de emoţie cu totul neaşteptată, că ideea dispariţiei omului nu-l lăsa rece. L-am părăsit atunci, convins că nu-i voi ierta niciodată slăbiciunea, înduioşarea.» Dacă extrag din carnetele mele această notă suferind de naivitate, este pentru a arăta că în acel timp ţineam pe deasupra a orice la trăsăturile sale incisive, crispate, «inumane», la exploziile şi ironiile sale, la umorul său dureros, la vocaţia sa făcîndu-l să oscileze între convulsie şi poziţia rigidă a unui gentleman."

Mai e nevoie să adăugăm că această oscilaţie între posedat şi gentleman l-ar fi putut lesne caracteriza pe Cioran — sub pana unui Michaux, de pildă, dacă Michaux ar fi scris portrete? Dar Michaux era poet. Cioran nu e prea sigur:

„În fond, mi se părea secundar că este poet. Într-o zi mi-a mărturisit, îmi aduc aminte şi azi, că se întreabă dacă este cu adevărat poet. Este, evident, dar nu e imposibil de conceput *c-ar fi putut tot atît de bine să nu fie.*"

Dacă Cioran îl mută atît de dezinvolt pe Michaux dintr-un loc concedat, pe drept, de toată literatura franceză, este, putem fi siguri, spre a-l instala pe alte „culmi". Nu ale disperării (nu mai suntem în retorica flăcărilor şi a tinereţii), ci ale misticismului.

„N-am înţeles ce era Michaux cu adevărat decît atunci cînd am aflat că, în tinereţe, se gîndise să intre la mînăstire, că-i citea, devorîndu-i, pe mistici. Dacă n-ar fi fost şi el mistic, niciodată nu s-ar fi lansat cu atîta înverşunare şi metodă întru urmărirea stărilor extreme. Extreme, *dincoace* de absolut. Lucrările sale despre droguri sunt rodul unui dialog cu misticul ce era el la începuturi, un mistic refulat şi sabotat aşteptîndu-şi revanşa. Dacă s-ar pune alături toate pasajele unde vorbeşte despre extaz şi s-ar suprima referinţele la mescalină sau vreun alt halucinogen, n-am avea oare impresia de a ne afla în faţa unor experienţe strict religioase şi neprovocate ce ar merita să figureze într-un breviar al momentelor unice şi al ereziilor fulgurante? [...] Mistic cu adevărat, dar mistic nerealizat. Îl înţelegem în măsura în care a făcut totul pentru a nu izbuti, pentru a-şi păstra ironia pînă şi în extremităţile spre care l-au dus experienţele sale."

Îl regăsim mereu pe Cioran la umbra cărţii sale *Lacrimi şi sfinţi*, ispitit şi refuzînd, apărîndu-se prin ironie, şi uneori blasfemie, de această unică mare tentaţie a operei sale, necurmată cu totul de nici un nihilism, oricît de dezlănţuit. O diferenţă între Cioran şi Michaux — nu e singura —: Cioran dădea tîrcoale mai ales Sfintei Tereza de Avila şi Sfîntului Ioan al Crucii, Michaux — Indiei. Dacă ar fi cedat, scrie Cioran:

„...ar fi abdicat de la acea prerogativă ce-i era proprie, de a poseda cîteva din tarele care duc spre înţelepciune şi de a fi în acelaşi timp total refractar ei. Vedanta, ca şi budismul: ce catastrofă, dacă s-ar fi lăsat sedus! [...] Tocmai pentru că nu s-a coborît la nici o formulă de salvare, la nici un simulacru de iluminaţie, compania lui e atît de stimulantă. Nu-ţi propune nimic, e ceea ce e, nu dispune de nici o reţetă de seninătate, continuă, dibuie, ca şi cum de abia ar începe. Şi te acceptă dacă nu-i propui nici tu nimic.“

Evident, nu Cioran ar fi avut vocaţia — sau indecenţa — de a-i propune ceva. Numai că, văzută doar din acest unghi, prietenia dintre ei doi e totuşi limitată la aparenţe. Deoarece, în subsolul acelor convorbiri atît de „agreabile“ despre boli sau al ironiilor întremătoare circulînd în jurul Nimicului, exista pentru fiecare opera celuilalt. Un dialog de la carte la carte, cimentînd, unind, cu condiţia de a nu fi rostit. Michaux şi-a împins discreţia aspră pînă şi în felul de a muri, iar cei care-l frecventează pe Cioran cunosc bine bariera ce nu trebuie trecută pentru a stabili legătura cu el: să nu-i vorbească despre opera sa. Există — oricît ar fi de greu de conceput acest lucru într-un peisaj literar ca acela românesc unde, din păcate, vanităţile exacerbate duc, nu rareori, spre megalomanie — orgolii mari şi severe ce n-au nimic de a face cu modestia, dar interzic semnele de exclamaţie ale vanităţii.

Cioran face din orice recunoaştere oficială — ce răneşte acest orgoliu secret — o adevărată calamitate. Calamitate ce s-a abătut — parcă mai mult ca oricînd — pe capul lui, o dată cu publicarea acestei cărţi, primită cu semne de exclamație în plasa cărora autorul se zbate patetic. „Merita mai mult“, ca și Borges, a cărui soartă o împărtășește. Nu e singurul lucru ce-l leagă de Borges. Ci și:

„...paradoxul unui sedentar fără patrie intelectuală, al unui aventurier imobil, la largul său în mai multe civilizații și literaturi. [...] N-am fost niciodată atras de spiritele închise într-o singură formă de cultură. A nu mă înrădăcina, a nu aparține nici unei comunități — aceasta mi-a fost și îmi mai este deviza. Îndreptîndu-mi privirea spre alte orizonturi, am încercat totdeauna să știu ce se petrece aiurea. La 20 de ani, Balcanii nu-mi mai puteau oferi nimic. Iată drama și avantajul de a te fi născut într-un spațiu cultural minor, oarecare. De unde și setea de a peregrina prin literaturi și filozofii, de a le devora cu o ardoare maladivă. Ceea ce se petrece în Răsăritul Europei trebuie însă să se petreacă și în țările Americii Latine, și am observat că reprezentanții lor sunt infinit mai «cultivați» decît occidentalii incurabil de provinciali. [...] Tocmai neantul sudamerican face din scriitorii unui întreg continent niște spirite mai vii, mai deschise, mai diverse decît europenii Apusului, paralizați de tradiții și incapabili să iasă din prestigioasa lor scleroză.“

Contrar portretelor mai fragmentare la care ne-am oprit, capitolele despre Joseph de Maistre și Valéry ar fi trebuit, pentru a nu le desfigura, citate aproape cuvînt cu cuvînt, într-atîta năvala epitetelor și fervoarea punerii radicale în chestiune le conferă o unitate de bloc nefisurabil. O regretăm și pentru Joseph de Maistre, asupra căruia nu s-a scris poate niciodată cu atîta înțelegere și în același timp necruțare, o regretăm mai ales pentru Valéry, acest „exercițiu de admirație“ arătînd la modul exemplar cît de inspirat poate fi Cioran atunci cînd este... injust. Deoarece Cioran și-a construit citadela, unde suportă stoic „inconvenientul de a se fi născut“, pe negație. El este în măsura în care este „împotriva“. Nu „pentru“. De aici paradoxul fecund al acestor *Exerciții de admirație* unde, pentru a ajunge pe fîșia de pămînt pe care te poți așeza și admira, trebuie mai întîi să treci prin vînturile și valurile, prin furtuna și furcile caudine ale tăgadei. Și, ca metafora să fie completă (ce balcanism, ar spune fără îndoială Cioran, să te slujeşti de metafore pentru a-l defini!), ar trebui să adăugăm că toate aceste eforturi ar fi zadarnice dacă la cîrmă n-ar străjui stilul, divinitatea dintîi — sau cea de pe urmă — a întregii lui opere.

14 martie 1986

În ultimele decenii, în Occident, a devenit un loc comun printre cei mai mulți dintre intelectuali de a condamna televiziunea ca mijloc de expresie, de a vedea în ea, pe de o parte o ameninţare pentru cinematograf, pe de alta un mijloc de abrutizare a publicului, pe care cantitatea de informaţii îl poate face — paradoxal — indiferent la informare.

Discuţia nu e cu totul nouă. Despre cinematograf s-a spus, la începuturile lui, că va ucide teatrul. S-a produs un fenomen invers: abandonînd realismul imaginii filmate, teatrul s-a căutat și s-a regăsit în stilizări din ce în ce mai personalizate, în re-creări de universuri inconfundabile, această tendinţă accentuînd ivirea în prim-plan a unui personaj care numai în secolul nostru a luat în stăpînire scena — regizorul. Pe măsură ce cinematograful începea să fie și el considerat ca o artă, televiziunea a devenit, prin reportaje și documente, transmiţătoarea aceleiaşi realităţi, ce se refugiase pe micul ecran. Incapabilă să ajungă, prin telefilme, la creativitatea cinematografului, televiziunea face din acest punct de vedere figură de rudă săracă; nu e mai puţin adevărat că, prin anumite emisiuni specifice, reportajul în primul rînd, dar și filmul de artă, ea bate, la rîndul ei, la porţile majusculizate ale culturii, neizbutind să le deschidă pînă acum. Cu atît mai greu de deschis aceste porţi, cu cît televiziunea poate fi, într-adevăr, și un instrument de abrutizare: imaginea absorbind atenţia în loc s-o concentreze. În plus, toate genurile minore se îngrămădesc cerînd drept de prezenţă pe micul ecran, de parcă prin definiţie le-ar aparţine. De n-ar fi să ne gîndim decît la stilul de televiziune Berlusconi ce a invadat recent şi Franţa şi a cărui caricatură ne-a fost oferită recent de Fellini în *Ginger e Fred.* Termenul de caricatură nu e de altfel, poate, cel just: poţi face caricatura unei caricaturi? *Ginger e Fred* e şi altceva decît o satiră: oscilarea atît de familiară lui Fellini între colecţionarea de monstruozităţi sau fantastic şi o nostalgie de abia deghizată de ironie.

Orice ar fi, instalarea reţelei Berlusconi în Franţa, pe un canal cedat lui de socialişti, a redeschis discuţia, a întărit opoziţiile, a exacerbat mefienţa intelectualilor faţă de acest instrument de popularizare extremă a culturii. S-ar spune că, pe drept sau nu, în cele mai multe cazuri pe nedrept, unii intelectuali confundă televiziunea cu un circ, ceea ce uneori poate deveni, iar altădată deloc, ca în cazul unor dezbateri intelectuale, politice sau al filmelor de artă. Oricum, rezistenţa galaxiei Gutenberg faţă de invazia imaginii e lesne explicabilă, dacă nu şi totdeauna justificată.

Într-o astfel de situare — la mijloc de drum între refuzul global şi acceptarea cu rezerve — în discuţia ce a înfierbîntat în ultima vreme cinematograful şi presa franceză, dînd dreptate cînd celor ce susţin că în majoritatea emisiunilor sale televiziunea desfiinţează gimnastica intelectuală, cînd altora văzînd în ea un mijloc de neînlocuit de a-ţi aduce evenimentul în casă, mi s-a oferit prilejul să fac o experienţă ce-a aruncat în umbră pendularea pomenită, pentru a mă pune în faţa unui fenomen ce mi se pare infinit mai grav. Deoarece, dacă în televiziunile din ţările libere ai de ales pe acelaşi ecran între emisiuni ce justifică televiziunea şi altele ce o înjosesc, în cele totalitare ecranul devine proprietatea particulară a regimului sau stăpînului zilei. Or, întîmplarea a făcut ca, în acelaşi timp cu un film al Televiziunii Austriece asupra României, să primesc şi cîteva ore de emisiune ale Televiziunii Române.

Impactul imaginii este atît de puternic, încît tot ceea ce credeam că ştiu din ziare, cărţi, discuţii a devenit, datorită emisiunilor bucureştene, o uluitoare revelaţie. Ştiam, desigur, că televiziunea este în România cel mai supravegheat dintre instrumentele de comunicaţie. Mai ştiam, ca toată lumea, că ea se află în dependența totală a familiei prezidențiale, deci pe prima treaptă a cenzurii și pe ultima a culturii. Dar rezultatul depășește infinit orice cunoaștere abstractă de acest fel. Nu atît propaganda uimește (în toate țările cu regim comunist antenele se înclină în fața ei), ci vulgaritatea fără seamăn cu care agresează un telespectator ce se vede astfel disprețuit pe față.

Cum nu țin să jignesc pe nimeni, și cum vor fi, probabil, și la Televiziunea Română profesioniști străduindu-se să-și facă meseria cît le îngăduie foarfecele cenzurii, e bine să precizez dintru început ce gen de emisiuni am văzut. Mai multe telejurnale, o mare emisiune de omagiu pentru Partid și Ceaușescu cu prilejul Anului Nou 1985 (mai precis, la 30 decembrie 1984, cînd se dădea și reportajul asupra urărilor aduse de pionieri și alți șoimi ai patriei șefului statului și soției sale, în fața Comitetului Central), o emisiune intitulată *Magistrale ale socialismului*, un reportaj, *Azi, în Republica Socialistă România*, și un program de varietăți.

Nu minciuna m-a izbit (doar sunt obișnuită cu ea prin lectura periodică a ziarelor), ci deșănțarea ei pe peliculă, unde se instalează cu o incomensurabilă mitocănie. Toată lumea vorbește, și în țară (mai în bobote), și în Occident, foarte pe față, de delirul cultului personalității. Dar, în fond, nu e un delir, termen ce presupune o sinceritate, o patimă, o posesiune a celui delirant. Nu delir, ci bîlci. Ce altceva decît un bîlci poate fi o ceremonie ca aceea din 30 decembrie 1984 în fața Comitetului Central, cînd copiii degerînd de frig — și doar cei din primele două rînduri au mănuși (ceilalți, ce n-ar trebui să intre în cadrul imaginii dar intră, nu) — sunt puși nu numai să urle și să agite floricele de hîrtie, în afară de sorcove, dar și să facă ciudate figuri de balet, travestiți într-un fel de arlechini cu scufițe înfundate pînă peste urechi — o combinație stranie între carnavalul din Rio și Polul Nord. Cărei tradiții naționale îi corespunde apariția acestor bizare figuri, alături de Plugușorul și Călușarii tradiționali, dar mîzgăliți și ei cu toate culorile mahalalei? (Deoarece e lucru știut că, într-un regim comunist, folclorul este doar un travesti pentru spectacole de estradă.) Bieţii copii scandînd lozincile dictate mai sunt puşi, curios, şi să se balanseze de la stînga la dreapta și invers, mişcare ce cuprinde apoi şi pe miniştrii prezenţi, și chiar cuplul prezidenţial, de parcă întreaga asistenţă ar fi fost transportată într-o hală cu bere din Germania. De cînd a devenit această balansare un rit comunist la Bucureşti? Deoarece nu numai de frig o fac. Și în spectacolul de omagiu adus partidului şi lui Ceaușescu, spectacolul de supergală, nu numai cu formaţii din „Cîntarea României“ dar și cu baletele şi corurile Operei și cu orchestra Filarmonicii, balansarea e de rigoare. Ca şi simetria. N-am reţinut numele realizatorului acestui spectacol, dar el pare obsedat. Cînd aşază un grup de cîntăreţi la dreapta, acelaşi număr este instalat la stînga. Un solist într-o parte, altul în cealaltă. Un fel de ordine de cazarmă fixează pe oricine la locul său, pe care-l ghicești parcă încercuit cu cretă. Iar actorii recitînd poemele pentru patrie și conducător sunt de fiecare dată cadraţi aparte, cîte doi sau cîte trei, luîndu-și unul altuia din gură, cu buzele rotunjite de importanța clipei, versurile enormei plecăciuni, ce nu pot fi identificate drept versuri decît prin rimele ce par a se căzni să le găsească un rost. Un plan cu frunzuliţe și flori (simbolizînd înflorirea patriei sub conducerea multiubită), apoi un balet inefabil ce balansează și el pe dansatoare dintr-o parte a scenei în cealaltă, singura unitate constînd în coroniţele de flori, inspirate parcă de tablourile lui Sabin Bălașa, înfățișînd-o pe prima chimistă a țării înconjurată de îngerași ce s-ar vrea botticellieni. Între aceste tablouri vii și versurile de factura lui Corneliu Vadim Tudor se înscriu și dansuri populare, cu dansatori fără opinci — că e de rușine —, ci cu pantofi cu baretă pentru dînsele, cu cizme pentru dînșii. Mahalaua cu cravată, în frac, cu botine, mahalaua înghețată, solemnă, mahalaua în centrul orașului, dominîndu-l; în inima culturii, măcinînd-o.

Să te mai miri, după astfel de exhibiţii ale mitocăniei în acţiune, că de-a lungul unui jurnal televizat, pe fundalul căruia se desenează inutil un glob, globul acesta se reduce de fapt, şi din nou, doar la cuplul prezidenţial?

Eu nu mă mai miram de nimic. Priveam, împreună cu niște ziariști francezi, aceste inimaginabile poze în mișcare și încercam trudnic să le mai traduc cîteva din stupiditățile proferate, trudnic și nu prea, deoarece toate spuneau același lucru, oscilînd între limba moartă de partid și osanaua ritmată și nedepășind un vocabular redus la vreo zece-douăzeci de cuvinte. Unul dintre gazetari se întreba de ce telespectatorii români cărora nu li se oferă decît astfel de programe nu-și sigilează pur și simplu televizoarele, refuzînd să mai plătească taxa ce li se reclamă în plus ca preț al abrutizării dirijate. Nu i-am răspuns, deoarece nu știu nici eu ce-aș face pusă zilnic în fața acestei prostituții a celui mai elementar dintre gusturi. Nu i-am răspuns și pentru că mă gîndeam la altceva. La efortul celor care, rezistînd acestui bombardament cotidian al vulgarității și al prostiei, acestui neîntrerupt asalt anticultural, continuă în România să facă artă și literatură. De parcă ar fi reușit să se îmbarce pe o arcă a lui Noe unde au adunat toate mostrele unei culturi autentice. Trecînd prin potop, nădăjduiesc să le ducă spre o Românie de mîine, de unde se va fi retras mîlul înecăcios al grosolăniei. *Biblia* nu ne spune că, după potop, Arca a aterizat pe uscat?

De-a lungul celor cîtorva ore de proiecție, printre cei prezenți nimeni n-a reușit să rîdă. Și m-am întrebat, brusc înmărmurită, dacă în fața unei atît de crunte realități Caragiale ar mai putea ceva. Ne-am obișnuit să credem, în parte din pricina exemplului său, în parte prin felul nostru de a ne sustrage istoriei cînd n-o putem înfrunta, în puterile corozive ale rîsului, sub toate formele sale, de la satiră la comedie, de la ironie la umorul negru. Dar oare nu s-au schimbat genurile literare? Ne aflăm la un ceas ce oscilează între Caragiale și Shakespeare, și avem nevoie de amîndoi? Sau poate că, fără să știm, mai ales de ultimul? Din tradiționalul nostru rîs protector, să fi alunecat spre o tragedie ce nu ne stă în fire? Sub ce semn să punem deriziunea în care am fost instalați?

Îmi e aproape frică să răspund la aceste întrebări.

11 aprilie 1986

Adina Kenereş a fost primită, încă de la primul ei roman *(Îngereasa cu pălărie verde)*, ca o prezenţă marcantă a tinerei noastre literaturi, nu numai de critici dar şi de scriitori. Inversînd ordinea convenţională, de la nuvele la roman, ea ne oferea recent un al doilea volum, alcătuit din trei povestiri, *Rochia de crin*. Nimic anormal în această răsturnare, caracteristică pentru autoare fiind tocmai sfidarea nu doar a clişeelor (obsesie pe care o împarte cu întreaga sa generaţie), dar a tot ce-ar putea apărea drept bun dobîndit, convenţie, uzaj admis. Obsesia o poate duce spre un fel de răsfăţ al ermetismului, remarcat, într-o cronică de altfel elogioasă, şi de Marian Papahagi.

Dar, înainte de a deschide volumul de povestiri al Adinei Kenereş, două observaţii preliminare.

Prima priveşte tocmai ceea ce am numit „răsfăţul ermetismului“; el nu se naşte dintr-o lacună, din căutarea cu orice preţ a originalităţii, ci dimpotrivă, pare a izvorî din preaplinul unui talent pentru care scriitura se confundă cu exilarea banalului.

A doua precizare: neajungînd pînă la noi, în timpul potrivit, n-am citit prima carte a Adinei Kenereş, romanul *Îngereasa cu pălărie verde*, şi nu putem deci să-l urmărim sau nu pe Nicolae Manolescu în apropierea pe care o face cu *Dan* al lui Vlahuţă şi nici în reproşul de „sentimentalism“ aplicat tinerilor inadaptabili din roman. Chiar dacă aşa ar fi, *Rochia de crin* ne arată că această „inadaptabilitate“ nu ţine doar de tinereţe, de trecerea, programatic plină de dificultăţi, de la adolescenţă-idealism la maturitate-pragmatism sau resemnare. Dacă nu sunt ferite prin prostie sau printr-o anume vulgaritate a concretului, mai toate personajele Adinei Kenereş suferă de aceeaşi imposibilitate de a se conforma normelor curente. O rană comună tuturor, cicatrizată prin ferocitate (o ferocitate în general auctorială). Sîngerările — cîte mai sunt — nu mi se par totuşi — în acest volum — a putea fi reduse doar la conflictul asupra căruia insistă Nicolae Manolescu, între idealism şi pragmatism, pentru el prea limpede descifrabil atît în roman, cît şi în nuvele. S-ar putea, în schimb, ca personajele „pure“ să fie mai puţin convingătoare. Mircea Iorgulescu remarca pe drept cuvînt că, la Adina Kenereş, „figuranţii au cuvîntul“, ei ocupă scena, adevăraţii protagonişti fiind reduşi la rolul de siluete fugace, „traversînd iute şi parcă ferit spaţiul narativ“. Că e vorba de Dodi din „Terminus“, de Mihai din „Micuţa“, de Daniel din „Rochia“, Mircea Iorgulescu are dreptate, numai că marginalizarea lor răspunde parcă unei necesităţi estetice: de fiecare dată cînd ne dau impresia c-au rostul lor în lume, personajele devin palide şi, la limită, nesemnificative. Doar în căutarea acestui rost, în negăsirea lui, în instalarea într-un real ciuntit, mediocru sau caricatural, ele dobîndesc substanţă epică. De parcă numai din asprimea privirii auctoriale se pot naşte cu adevărat.

Spre deosebire de o bună parte a generaţiei sale, la Adina Kenereş inadaptarea nu e doar de tip social, ci şi existenţial. Sau, dacă e şi social, nu e vorba de o societate precisă, pentru exorcizarea căreia referinţa la Caragiale ar fi operantă. În *Rochia de crin*, nici o pătură socială nu e scutită de nonsens, că e vorba de fosta boierime din „Rochia“, de „noua clasă“ sau de ţigănimea din „Micuţa“, ori de microcosmosul social din „Terminus“. În timp ce la cei mai mulţi dintre tinerii prozatori de azi (textualişti sau nu) clişeele insuportabile sunt datate, la Adina Kenereş răul începe prin faptul de a fi în lume, iar nu într-o lume precisă.

Omul — gîndeşte unul dintre personajele sale — „mamifer biped născut întru nimic şi surghiunit fără ştiinţa lui într-un spectacol absurd“. Nefiind rostuit, personajul Adinei Kenereş n-are, în nici un fel, dreptul la destin. Nici măcar la o oarecare consecvenţă. De aceea, probabil, interdicţia oricărei urme de linearitate narativă. Clipa, senzaţia, alunecare de la un registru biografic la altul, cu atît mai greu de urmărit, cu cît cititorului nu i se oferă nici un reper, nici un punct de sprijin. Senzaţii, amănunte — pînă la înăbuşire — mărunţire constantă. O dezordine ce e, în principiu, un lux al tropismelor, dar pe care autoarea o întinde, cu bună ştiinţă şi o deplină stăpînire, asupra întregului flux al conştiinţei. Dragoş, în *Rochia*, se plînge de această aglomerare „pînă la sufocare de mii de amănunte dezordonate“, tot el, de „mărunţirea care îl însoţise de mic“. Mai toate personajele ar putea urmări, aşa cum o face el, „mişcarea aleatoriului“ ce alege, din buchetul de posibilităţi, „una singură, ca scîndura pe o creastă de val“. „Mişcarea aleatoriului“ nu se soldează însă totdeauna cu alegerea unei soluţii. De unde şi impresia, cîteodată, că nu alunecăm doar între o stare şi alta, ci şi de la un personaj la altul, deosebirile dintre ele ţinînd uneori, dacă nu chiar de iluzie, cel puţin de aparenţe. O excepţie pare a fi Rodica din „Micuţa“, definită prin bovarismul ei declarat. Dar, în afară de această trăsătură, Rodica nu alege nici ea vreuna din posibilităţile ce-i sunt oferite, ci le împacă pe toate, nemulţumită de nici una din ele. Cel puţin, la ea, posibilităţile acestea se întruchipează: un soţ, un amant, un om curat ce i-ar putea răscumpăra insignifianţa. Şi un eveniment, cam precipitat, ca să îngăduie un final şi o schimbare de registru: moartea soţului. Dar bogatul — şi atît de izbînditul pe plan estetic — monolog interior al ei nu ţine de evenimente, ci de senzaţii şi irizări ale nervilor. Pînă la sfîrşit, Rodica nu gîndeşte, cel mult este gîndită de fluxul senzaţiilor ce pun stăpînire, succesiv sau concomitent, pe ea.

După cum — aşa cum remarca şi Mircea Iorgulescu — personajele nu vorbesc, ci se lasă vorbite. Dar şi aici, deosebirea dintre Adina Kenereş şi alţi prozatori ai generaţiei sale ni se pare flagrantă. La ei vorbăria pusă în acuzaţie ţine de clişeele unei societăţi anume. La Adina Kenereş, orice vorbire pare suspectată de convenţionalism. La ea, caii nu fug, oamenii nu merg, florile nu se ofilesc. Din moment ce au fost prea des rostite, astfel de fraze simple devin deodată vinovate. De unde stilul personal pînă la a părea inimitabil, dar şi o certă preţiozitate. Alăturat unui ermetism voit, mai ales al începuturilor (de parcă ar ţine, din primele rînduri, să interzică intrarea celor leneşi sau comozi), fraza însăşi pare concepută anume pentru a-i duce pe cititori pe căi nebătute, unde riscul de rătăcire nu este exclus. Originalitatea, am spune naturală, a Adinei Kenereş — şi care ne revelă o scriitoare autentică — e, în acelaşi timp, o capcană. Nu numai pentru cititor, dar şi pentru autoare.

Poate se înţelege acum mai bine de ce nu ne-am oprit la subiectele celor trei nuvele din volum. La ce ne-ar servi să aflăm că, în prima („Terminus“), întîmplarea reuneşte într-un sat de la marginea mării tot soiul de oameni prea puţin făcuţi să se înţeleagă; că în a doua („Micuţa“), o femeie îşi fărîmiţează nervii între un soţ cu înalte funcţii şi un amant afacerist slujindu-se de ea pentru semiescrocheriile sale; că în a treia („Rochia“), un personaj ce dă lecţii particulare invidiază capacitatea de absenţe şi nonşalanţă a elevului său, care nu se lasă contaminat — nici sîcîit — de vorbăria dintr-un salon de foşti aristocraţi? La ce ne-ar servi, cînd Adina Kenereş face totul ca „subiectul“ să nu se poată constitui, iar destinul să evite sistematic pe fiecare dintre protagoniştii săi?

Rămîne certitudinea ivirii unui talent, dar şi — de ce n-am recunoaşte-o? — speranţa că, din ce în ce mai stăpînă pe atît de evidentele-i unelte, autoarea va şti, poate, să renunţe, în următoarele volume, la o parte cel puţin din ermetismele practicate, acelea, mai precis, ce nu ţin cu adevărat de respiraţia textului, oricare i-ar fi strategiile narative.

2 mai 1986

Cum, la Mircea Eliade, totul devenea semn, că era ghicit „în pietre“ sau redescoperit prin erudiţie, arderea iarna asta (în ajunul Crăciunului) a bibliotecii sale din Chicago luase pentru el proporţii explicabile. Ne spunem acum că-i prefigurase moartea de la sfîrşitul lui aprilie. Atunci însă primul lui gînd, prima spaimă fuseseră pentru *Jurnal* (a trebuit să treacă o vreme înainte de a se afla că nu arsese), adică pentru sutele de Carnete, în bună parte încă inedite, îngăduindu-i să-şi recucerească asupra Timpului întreaga existenţă, cu infinita-i bogăţie de sensuri. Chiar după ce s-a aflat că flăcările mistuiseră doar cărţile şi corespondenţa, amărăciunea lui Mircea Eliade nu s-a atenuat cu totul.

Arderea bibliotecii de la Chicago era de fapt o repetiţie, un al doilea act. Mircea Eliade îşi mai pierduse o dată biblioteca, manuscrisele, notele, atunci cînd părăsise România, şi de-a lungul paginilor sale de *Jurnal*, publicate în Occident, avea să revină periodic asupra acestei prime pierderi, ce se cerea, pentru a fi suportabilă, reconvertită în necesitatea de a păşi pragul unei noi vieţi.

Reconversiune dificilă. În *Jurnalul „Nopţii de Sînziene"*, publicat în *Caiete de Dor* (nr. 9, decembrie 1955) de la Paris, el nota, la 4 ianuarie 1953, în timp ce scria capitolul al II-lea al romanului:

„...sunt atît de trist, de deznădăjduit încît mă întreb ce semn mai e şi acesta. [...] Totul a rămas acolo [în România]: tinereţea mea, trecutul meu, familia, prietenii. Şi tot ce-am făcut şi n-am făcut, hîrtiile de adolescenţă, manuscrisele, corespondenţa cu atîţia prieteni care nu mai sunt, cărţile, dosarele cu primele mele articole din liceu şi din Universitate, absolut tot. Aici, în Occident, nu sunt decît un fragment."

Cîţiva ani mai tîrziu, într-un *Carnet de vară* publicat tot în *Caiete de Dor* (nr. 13, iunie 1960), nota la Florenţa, în septembrie 1957:

„Recitind rîndurile scrise ieri despre mansarda mea din Strada Melodiei, îmi aduc deodată aminte că, la 33 de ani, am plecat din ţară cu mîinile goale. N-am luat cu mine nici măcar cărţile şi articolele pe care le publicasem, ca să nu mai vorbesc de manuscrisele şi de dosarele cu note. [...] N-am înţeles niciodată de ce în vara 1942, cînd venisem pentru cîteva săptămîni în ţară, n-am transportat cu mine la Lisabona măcar manuscrisele inedite. Presimţeam că războiul e pierdut şi-mi spuneam că ar fi inutil, dacă nu de-a dreptul imoral, să încerc a-mi «salva» ceva din munca trecută. Dar poate asta era doar o interpretare raţionalistă a unui proces mai adînc. De fapt, simţeam că tot ce făcusem sau începusem şi păstram în ţară era solidar cu o Românie în primejdie de moarte; dacă *această* Românie dispărea, trecutul meu nu mai avea nici o semnificaţie. Mai precis: nu-şi putea găsi o semnificaţie şi nu putea fi răscumpărat decît dacă renunţam la el, dacă-l jertfeam. Într-un fel sau altul, simţeam că singurul lucru pe care aveam dreptul să-l fac era să iau totul de la capăt: sărăcie şi muncă într-o cameră de hotel din Cartierul Latin, încercînd să scriu într-o altă limbă şi să «debutez» din nou, la 40 de ani, în faţa unui public străin."

Că acest re-debut a avut strălucirea ştiută, nu trebuie să ne facă să uităm că Mircea Eliade nu şi-a scris „în altă" limbă decît lucrările sale savante, pentru literatură (romane, nuvele, dar şi *Jurnal)* nu s-a despărţit niciodată de limba română. Poate şi pentru că, de adolescent, Mircea Eliade și-a asociat întreaga generaţie, în lupta sa împotriva lui Chronos.

Poate fi oare descifrat destinul lui Mircea Eliade în afara rezistenţei opuse Timpului istoric (sau „istoricizat" — cum va preciza el însuşi), și asta pe toate planurile şi din toate punctele de vedere? După cum faptul religios, în ciuda situării sale istorice, trădează rezistenţa sa faţă de durata profană, existenţa şi opera lui Mircea Eliade (atît literară, cît şi de istoric al religiilor) sunt de neînţeles în afara opoziţiei constante şi îndîrjite împotriva duratei mărginite.

Lupta a început încă din clipele în care „adolescentul miop" își drămuia orele de somn în mansarda lui de pe Strada Melodiei, conștient de o urgenţă alunecînd grabnic în alarmă și străduindu-se s-o comunice generaţiei sale. Într-un text capital pentru înțelegerea lui Mircea Eliade, *Fragment autobiografic (Caiete de Dor* nr. 7), el făcea o mărturisire asupra căreia avea să revină în *Memorii:*

„Am avut norocul să aparţin singurei generaţii «non-condiţionate» istoricește şi am profitat cît am putut de acest noroc. Ceea ce Petru Comarnescu numea «experienţialismul» meu, nu era decît traducerea într-un barbarism strident (așa cum numai el avea talentul să inventeze) a nevoii mele lăuntrice de a cunoaşte cît mai mult şi cît mai repede. Mai ales asta: cît mai *repede* — pentru că presimţeam că *nu vom mai avea timp*, că libertatea de care ne bucuram e provizorie, iar siguranţa, iluzorie, că foarte curînd *Istoria* ne va confisca din nou. Cît ar părea de ciudat, mi-a fost teamă de cataclismul istoric încă din 1927. Am scris atunci în *Cuvîntul* un patetic foileton, *Anno Domini* [...] Evocam acolo spectrul războiului apropiat și, adresîndu-mă (ca de obicei!) «generației tinere», spuneam că fiecare dintre noi trebuie să-și repete în fiecare zi că *va mai trăi numai un an* şi să încerce să *facă tot* în acest ultim an de viață. Mi se părea că dacă românul se arăta atît de indiferent față de timp este şi pentru motivul că niciodată n-a avut timp destul ca *să facă ceva*. Istoria îl îndrăgise într-atît, încît nu-l mai lăsa din brațe. Îl tot strîngea așa de vreo mie de ani, de nu mai apuca să respire. Noi, privilegiații, cunoşteam bucuria de a respira liber și, cel puțin în ce mă priveşte, tremuram că o vom pierde într-o zi."

Numai data nu s-a adeverit. Restul, o ştim cu toţii, a depășit orice funingine a profeţiei: niciodată Istoria nu ne-a strîns în brațe, pînă la sleire, vreme atît de îndelungată, vreme fără orizont. Vocaţia enciclopedică a lui Mircea Eliade dintr-o astfel de temere pare a se fi născut, ca și accentele sale din tinereţe, imperative, de parcă s-ar fi aflat deja într-o cetate asediată.

Și totul s-a petrecut ca și cum, scăpat de asediu, va continua să-i poarte pecetea pe toate celelalte meleaguri unde-și va îndeplini opera şi cea ce se numeşte, comun, „cariera". Dar se poate oare vorbi de o carieră, cînd Mircea Eliade, ca într-un fel de tăinuită delegaţie, va continua parcă să trăiască *In Anno Domini* pentru toţi cei cu timpul precupețit sau de-a dreptul smuls de Istorie? În literatura lui, în loc să-și domolească anxietăţile cu trecerea și înțelepțirea anilor, personajele fie n-au altă obsesie decît de a se smulge Timpului istoric (ca Ștefan din *Noaptea de Sînziene)*, fie se sustrag timpului profan sau sunt sustrase lui (ca în nuvelele fantastice). Gavrilescu *(La țigănci)*, un altul regenerat de fulger și aruncat în nemurire *(Tinerețe fără de tinerețe)*, un al treilea găsind trecerea — lină — spre alte tărîmuri. Nici unul împăcat cu timpul lui, aici şi acum. Ca şi vocaţia enciclopedică, fantasticul pare a pune stăpînire, din ce în ce mai exclusiv, pe proza lui Mircea Eliade, din aceeaşi urgenţă de a se salva de damnarea timpului linear, istoric, cu început şi sfîrşit, delimitat, gîtuit. Acest Timp constituie obsesia centrală a operei lui Mircea Eliade, nu și Moartea. Prag, oglindă, lumină, ea e mai curînd bine primită: singura cathartică posibilitate de a ieşi din angoasa curgerii zilelor, din nonsensul linearităţii sale.

Nu numai literatura lui Mircea Eliade stă sub acest semn. Cu toate că el va insista mereu, ca în *Fragment autobiografic*, asupra faptului că, în opera sa, „scriitorul a refuzat orice colaborare *conștientă* cu eruditul şi interpretul simbolurilor“, nu e mai puţin adevărat că cele două domenii, oniric pentru literatură, de veghe pentru ştiinţă, recurg la aceeași *anamneză* regeneratoare. De altminteri, chiar dacă stăruie asupra delimitării celor două teritorii, Mircea Eliade recunoaște filonul subteran comun. Citînd cîteva din lucrările de filozofia religiilor și din operele pur literare de pînă în anii ’50, el scria, în *Fragment autobiografic:*

„Și un drum și celălalt conduc în cele din urmă la aceeaşi problemă: irecognoscibilitatea transcendentului camuflat în Istorie. Problemă în strînsă legătură cu cea a Timpului şi a Istoriei [...] Într-o formulă sumară, aş putea spune că toate aceste lucrări încearcă să dezlege aceeaşi temă centrală a rupturii provocate de apariţia Timpului și a «căderii în Istorie» care îi urmează cu necesitate. În fiecare din ele străbate, mai mult sau mai puțin explicită, Nostalgia Paradisului, a reintegrării unităţii primordiale, a «ieșirii din Timp». De aici o încercare de valorificare a Morții ca reintegrare [...], de aici de asemenea nostalgia eternităţii [...], a reversibilităţii timpului [...], a «sabotării» Istoriei.“

Timpul fiind principalul personaj al operei lui Mircea Eliade, întru acuzarea căruia savantul se alătură scriitorului (recunoscîndu-și unul altuia complicitatea), e mai lesne de înţeles gravitatea incendiului bibliotecii lui Mircea Eliade de la Chicago. Dacă pierderea primei biblioteci din România putea să devină o premisă de *vita nuova*, semnul de foc de astă-iarnă ataca sursele înseşi ale operei ridicate de Mircea Eliade întru înfruntarea timpului. Şi cum să te împiedici a vedea în acest semn premisa intolerabilei morţi a lui Mircea Eliade? Intolerabilă, deoarece el nu-şi considera opera încheiată, intolerabilă, deoarece noi toţi ne obişnuisem cu ideea că, din această perpetuă înfruntare, Mircea Eliade este sortit a fi mereu învingător. De parcă o întreagă generaţie de intelectuali români (şi, de fapt, nu doar o generaţie) îl menise pentru a-i asigura dăinuirea în lumea largă, departe de asediata Cetate.

De care, de fapt, Mircea Eliade nu s-a despărţit întru totul niciodată. Nu numai că Bucureştiului supus, necinstit, azi ciuntit şi rănit, Mircea Eliade i-a opus de-a lungul nuvelelor sale fantastice un Bucureşti mitologic, situat parcă în *illo tempore*, un Bucureşti al „vîrstei de aur“, dar peste această despărţire împotriva firii şi rostului, conștientul și subconştientul lui Mircea Eliade aruncau mereu o punte a reversibilităţii. Conștientul prin obsesia continuă a sorţii spiritualităţii româneşti ameninţate, subconştientul prin literatură şi vis. Dintre cele visate de-a lungul atîtor ani de exil, acum, cînd deplîngem dispariţia lui, unul mai ales se cere amintit. Un vis în stare de veghe, *un rêve éveillé* pe care Mircea Eliade îl transcrie în *Carnetul* său *de vară* din 1957, publicat tot în *Caiete de Dor* (nr. 13, iunie 1960):

„Stam întins într-o după-amiază pe canapea și m-am văzut deodată mort, așezat în sicriu și dus la Biserica română din Jean de Beauvais. Pe sicriu se aflau flori și două mici drapele, român și francez. În timpul slujbei, sicriul a început deodată să se înalţe în aer. Apoi a ieșit ușor pe ușă, fără ca o singură floare să alunece, a rămas cîteva minute în stradă, suspendat la vreo zece metri de caldarîm — apoi s-a înălțat mai sus...“

Sicriul se ridică deasupra Parisului, trece Alpii, se oprește o clipă la Ascona — unde Mircea Eliade lua parte în fiecare vară la întîlnirile jungiene —, traversează Italia şi rămîne neclintit în aer la Dunăre, în dreptul Olteniţei.

„Acolo a rămas zile întregi, aşteptînd. Prietenii organizaseră un Comitet şi, prin Crucea Roşie, ceruseră guvernului de la Bucureşti asigurarea că nu va fi distrus. Cînd s-a obţinut această asigurare, sicriul şi-a reluat zborul său lin şi s-a îndreptat spre Bucureşti. Îl urmărisem pînă atunci fără nici o dificultate peste munţi, peste ape şi oraşe — dar de data aceasta nu l-am mai putut urmări. Rămăsesem pe malul bulgăresc al Dunării şi-l priveam cum se depărtează pînă ce nu l-am mai văzut."

Trecînd peste dezlegarea destul de evidentă pe care Mircea Eliade o dă atunci visului său de trezie (şi anume că se referea la o experienţă de moarte şi reînviere iniţiatică), cum să nu cedăm acum ispitei şi, cu riscul de a cădea în patetism, cum să nu întrezărim umbra lui Mircea Eliade veghind neliniştită de pe alte maluri asupra soartei României? Neliniştită, dar, într-un fel, şi împăcată: prin destinul lui, n-a încercat Mircea Eliade să răscumpere şi lipsa de destin de azi a ţării?

Iar dacă interpretarea e prea patetică — şi este —, scuza există şi ea: visul citat nu exclude o anumită culoare sentimentală, accentuată azi de faptul că nu mai e vorba de un scenariu iniţiatic, ci, din nefericire, de cea mai reală dintre morţi.

De acum înainte, opera lui Mircea Eliade va trebui să înlocuiască pe Mircea Eliade cel viu, pe care-l aşteptam la începutul verii să se întoarcă, an de an, la Paris, spre a ne îmbogăţi cu generozitatea mereu tinerelor sale fervori. Şi nu-l vom mai auzi punînd această întrebare ce preluda tuturor reîntîlnirilor noastre: — Ce mai e nou la Bucureşti?

În Bucureştiul de pe pierduta azi Stradă a Melodiei...

8 mai 1986

România e singura ţară unde, la moartea lui Mircea Eliade, n-au apărut în presă decît nişte notiţe şi cronici zgribulite. În timp ce la Bucureşti se drămuiau epitetele şi se numărau zgîrcit rîndurile, România era prezentă, prin Mircea Eliade, în toate cetăţile culturii în doliu.

La Chicago, bineînțeles, în primul rînd. Ioan Petru Culianu notează din campus-ul Universității, unde o catedră poartă numele lui Mircea Eliade:

„Slujbe pentru odihna sufletului [*al lui Mircea Eliade*] *au fost rostite în toate bisericile din America.* [...] *Serviciul memorial care a avut loc în enorma Rockefeller Chapel din Hyde Park, campus-ul Universității din Chicago, a fost, după mărturia unui bătrîn profesor, cea mai frumoasă slujbă la care asistase vreodată. În locul elogiilor, Saul Bellow (Premiul Nobel pentru literatură), filozoful francez Paul Ricoeur, Wendy O'Flaherty și subsemnatul au citit fragmente din opera lui Mircea Eliade în cele trei limbi în care acesta a scris pînă la sfîrșitul vieții: romîna, franceza, engleza. Bătrînii profesori de la Chicago care se aflau printre cei 1 200 de participanți la slujbă au spus că niciodată nu mai asistaseră la așa ceva: comparau cu funeraliile lui Paul Tillich care n-au atins, nici pe departe, o asemenea înălțime".*

Presa se asociază, bineînțeles, acestui emoționant rămas-bun: New York Times, Los Angeles Tribune, Chicago Tribune, Chicago Sun — Times *intitulînd articolul lui Philip Franchine:* „Mircea Eliade, o autoritate în istoria religiilor". *Și asta, numai în primele zile după moarte.*

În Franța, unde trei edituri își împart opera sa științifică și literară — Gallimard, Payot și L'Herne — totalizînd vreo 25 de titluri, pe pagini întregi se insistă, în presă, asupra universalității operei sale. În Le Quotidien, Le Matin, Le Monde, Libération, La Croix, Le Figaro, Le Nouvel Observateur, L'Express *și chiar* L'Humanité, *nu doar gazetari, dar și scriitori, istorici ai religiilor aduc un omagiu unanim celui pe care Frédéric de Towarnicki îl numește „unul dintre ultimele spirite enciclopedice ale vremii noastre".*

În Italia, articole în Il Tempo, La Repubblica, Corriere della Sera, Nazione, Il Manifesto, Il Messaggero. *Nici Germania, nici Spania nu sunt absente de la această ceremonie de rămas-bun.*

Doar în România s-ar zice că îi este exilată pînă și moartea.

15 mai 1986

La şase ani, zi cu zi, de la moartea lui Sartre, s-a stins din viaţă şi Simone de Beauvoir. Nu ştim ce-ar fi gîndit dac-ar fi putut citi panegiricele din presa franceză. Printr-un ciudat consens, se vorbeşte înainte de toate de autoarea *Celui de-al doilea sex.* Evident, pentru mişcările feministe de după război, *Le deuxième sexe,* publicată în 1949 — neprovocînd atunci scandalul evocat acum — a avut impactul unui manifest. N-ar fi simţit însă Simone de Beauvoir, în felul în care i-au fost escamotate toate celelalte angajamente politice, jena Parisului intelectual de a recunoaşte în celebrul cuplu marea eroare ideologică ce a fost a sa peste două decenii? Nici o moarte nu poate, de fapt, să şteargă faptul că, de-a lungul atîtor ani de dominaţie intelectuală asupra gîndirii franceze, Sartre şi Simone de Beauvoir s-au înşelat sistematic şi cu bună ştiinţă. Azi, cînd ideologiile au fost demistificate, acelaşi Paris intelectual pune între paranteze orice remuşcare ideologică, privilegiind în elogiu pe autoarea *Celui de-al doilea sex* şi punînd între ghilimelele discreţiei pe cea care se înşelase instalîndu-și, alături de Sartre, „fotoliul în sensul Istoriei“. Cîte o fotografie a renumitului cuplu în vizită ideologică la Hruşciov sau la Fidel Castro înlocuieşte, pe cîte o pagină de ziar, o dezbatere serioasă. Simone de Beauvoir ar fi avut dreptul să fie discutată. Ea, care a disecat cu o atît de implacabilă luciditate — unii au spus, necruţare — ultimii ani de decădere fizică ai lui Sartre, ar fi fost, poate, mai jignită de această punere în paranteze a unei bune părţi din viaţa și din militantismele ei, în numele pioşeniei în faţa unui mormînt deschis. Parisul ce, o dată cu ea, îşi lua parcă rămas-bun de la propriul lui chip din anii '50, s-a vrut decent şi unanim emoţionat.

În ceea ce ne priveşte, nu ne putem îngădui să uităm nici azi, după cum n-am făcut-o ieri, nici unul dintre aspectele unei vieţi şi ale unei opere, ce alcătuiesc o totalitate. Chiar dacă, din această totalitate, istoricii literari o vor reţine, credem noi, mai curînd pe memorialistă decît pe autoarea de ficţiune (*Les Mandarins* rămîne, orice s-ar spune în focul emoţiei de acum, unul dintre cele mai false romane ale perioadei de după război, execuţia capitală a lui Camus constituind o pagină neagră a meschinăriei). În schimb, memorialista, de fiecare dată cînd angajamentele ideologice nu-i adumbreau judecata, avea tonul ei aparte ce-i îngăduia să abordeze cu mari şanse de izbîndă cele mai uzate dintre marile teme de totdeauna: moartea, îmbătrînirea, trecerea anilor şi a iluziilor.

Dominique Jamet, în *Le Quotidien de Paris*, scrie cu cea mai mare justeţe despre cea care mărturisea spre sfîrşitul vieţii — şi în ciuda tuturor marilor împliniri aparente — *j'ai été flouée*:

„Falimentul comunismului, degenerarea în terorism a ideilor din mai '68 aruncaseră dincolo de orice orizont ideea sau cel puţin şansele unei Revoluţii. Astfel încît victoria în ce priveşte militantismul feminin, ca şi eşecul ideologiei politice făcuseră din Simone de Beauvoir, în aceşti ultimi ani, veterana tuturor bătăliilor de la Verdun şi a Stalingradurilor ideologice, o fostă combatantă glorioasă, decorată şi mutilată. I se ceda locul, era salutată de departe şi te mirai c-o mai vezi printre noi."

Poate pentru ca despărţirea de peisajul anilor '50 să fie şi mai marcată, la o zi după Simone de Beauvoir murea la Paris, într-un hotel numai de el ştiut, Jean Genet, cel din care Sartre făcuse un „sfînt şi un martir" numai pentru că inversase toate regulile morale ale unei societăţi detestate de Sartre. Genet avea motive mărturisite de a o face (orfelinatul, pederastia, hoţia, casa de corecţie, închisoarea), Sartre, nici unul, în afara obsesiei sale antiburgheze stăruitoare. De oriunde ar fi fost îndreptat atacul împotriva burgheziei atît de detestate, era pentru Sartre bine venit. Cu atît mai mult cu cît atacatorul se dovedea a fi, în acelaşi timp, şi unul dintre cei mai vrăjiţi mînuitori de limbă franceză. Între balansarea clasică şi meandrele barocului, fraza lui Genet, scrisă în închisoare, avea să-i deschidă, o dată cu porţile literaturii, şi pe acelea ale închisorii propriu-zise. Graţiat de preşedintele Republicii, din motive pur estetice, Genet devine, în anii '50, una din mascotele unui Paris încîntat de a regăsi, în plin secol al XX-lea, grație lui, figura aproape uitată a poetului blestemat. Dar, în ciuda cîtorva scandaluri întîrziate (al *Paravanelor*, de pildă, ce pare a reedita la Teatrul Odeon zgomotul din *Hernani;* motivările sunt însă, de data asta, pur politice) și a atîtor regii incantatorii ale pieselor sale, vîna creatoare a lui Genet pare a se epuiza de îndată ce e transformat de Sartre în monument și purtător de drapel nonconformist. Marile pagini scrise în închisoare, cîțiva ani de prezență la Saint-Germain-des-Prés, apoi o dispariție de pe scena literară și din literatură, punctată doar de reprezentările noi ale pieselor sale vechi și de cîteva declarații politice atît de conformiste în anticonformismul său sistematic, încît de-abia dacă mai sunt înregistrate. „Rasa“ albă e detestabilă, doar popoarele de culoare, ieri colonizate, au dreptul la istoria lui Genet, oricare ar fi forma sub care se manifestă ele, și în primul rînd terorismul, ridicat în slăvi de autorul *Jurnalului unui hoț*. Tăcerea lui Genet nu seamănă, orice s-ar fi pretins, cu aceea a lui Rimbaud: acesta din urmă renunță la literatură, în timp ce literatura — sau, cum s-ar fi spus pe vremuri, inspirația — este aceea ce-l părăsește pe Genet. Dispariția literară o preceda cu vreo trei decenii pe cea fizică.

20 iunie 1986

Volumul de povestiri al lui Radu Albala, *Desculțe,* apărut pe la sfîrșitul lui 1984, nu a ajuns decît acum pînă la mine. Cred că nu va fi indiferent nici autorului, nici cititorilor săi să știe că această carte mi-a fost trimisă de Mircea Eliade, căruia îi plăcuse atît de mult, încît mă îmbia, dacă-i împărtășesc entuziasmul, să scriu despre ea. Nu e prima oară cînd Mircea Eliade are astfel de sugestii. El mi-a atras atenția asupra debutului lui Tudor Dumitru Savu. În ce-l privește pe Radu Albala, recomandarea mi se pare și mai plină de tîlc, deoarece ea mi-a sosit după moartea lui Mircea Eliade. Cu numai cîteva zile înainte de atacul care fusese primul semnal al grabnicului său sfîrşit, Mircea Eliade îl rugase pe Ioan Petru Culianu să-mi expedieze acest volum constituind una din ultimele sale lecturi.

Pe Radu Albala îl cunoşteam prin ediţiile sale critice, ca şi prin traduceri. Nu numai că-şi face, cu *Desculţe*, un debut tardiv, dar prozele sale par a sosi spre noi din alt timp: dintr-un Bucureşti mitic, sub dublul semn, atît de evident, al lui Mateiu Caragiale şi al lui Mircea Eliade. Nu e vorba, în nici un fel, de o „datare“ estetică, cu toate că, aşa cum nota şi Nicolae Manolescu, proza sa are o „mireasmă a limbii ce pare să vină din cei doi Caragiale“. Dimpotrivă, într-un anumit sens, tocmai prin livrescul său declarat şi asumat, cartea este modernă.

Istoria — şi mai ales recentele distrugeri din capitală — face însă ca acest Bucureşti imediat postbelic, evocat în două din cele trei povestiri ale volumului, să fie atît de aruncat în trecut, încît să se alăture în legendă celui atît de îndepărtat al *Crailor*, ca şi celui antebelic din nuvelele fantastice ale lui Mircea Eliade. În frenezia de petreceri de după ultimul război, în inconştienţa a ceea ce avea să vină, personajele lui Radu Albala, chiar dacă sunt diferite de ale celor doi mari înaintaşi, par a se întîlni în aceleaşi cîrciumi, la adăpostul aceloraşi tei, ascultînd aceleaşi cîntece de lume, în aceleaşi cartiere ce nu mai există azi decît în literatură, apropiindu-se de mistere asemănătoare, mereu nedezlegate, surprinzînd în purpura evocării, cu o undă de melancolie, exasperată sau resemnată, ceea ce nu va mai fi niciodată. E singurul teritoriu pe care Mircea Eliade şi Mateiu Caragiale (altfel totul îi desparte, şi în primul rînd transparenţa limbii, la primul, somptuozitatea stilului, la cel de al doilea) se întîlnesc: Bucureştiul ce nu mai aparţine realităţii, ci mitului.

Naratorul din *Desculţe* pare cu totul conştient de a fi ultimul, de a trăi, într-adevăr, nu un „sfîrşit de veac în Bucureşti“, ca la Ion Marin Sadoveanu, ci un sfîrşit al timpurilor. Nu numai naratorul, ci şi personajul cel mai apropiat lui, şi cu dispariţia căruia se încheie cartea: Adrian. Privind la murdăria dintr-o crîşmă unde-şi încheie ultima petrecere, Adrian exclamă:

„Totul e sordid. Sordid şi searbăd. Ar trebui pusă culoare. Multă, multă culoare. Ne sfîrşim, mă, ne ducem dracului. Cade Bizanţul. Arde Roma. Și dacă tot ne ducem dracului, atuncea măcar să cînte, mă, cum se zice, să cînte muzica."

„Cade Bizanţul", „Arde Roma". Pentru culoare şi pentru cîntec, Adrian va da cu adevărat foc barului „Paradis", sub semnul mateinului Pantazi, ca pentru un rămas-bun de la toate Curţile trecutului.

Nu e un capriciu funest de beţiv, ci conștiinţa implacabilă a sfîrşitului, pe care Adrian îl va pecetlui cu propria-i şi enigmatica-i dispariţie. Înainte ca ea să se săvîrşească, Adrian, la Capşa, stropindu-şi neronianul gest cu un coniac şi cu un filtru, îi face naratorului teoria celei mai reuşite dintre sinucideri: aceea ce nu mai lasă nici o urmă, nici un martor. De parcă timpul însuși n-ar mai fi demn să aibă martori.

„...astăzi n-a mai rămas nici cine să istorisească şi nici cine să făptuiască asemenea isprăvi, iar în spiritul cetăţii, din conceptul de dezastru, ideea de tragic şi de sublim s-a stins. Nu epigoni suntem, nu feciorii celor Șapte din Theba, ci stră-strănepoţii lor, într-un veac, într-un veac de veac, pe care ni-l umplură «saltimbancii şi irozii». Vrei să te pustieşti în lume, să nu ţi se mai știe de urmă, să nu-ţi mai vină nici numele, să nu-ţi ştie nimeni sorocul pomenilor și să nu cuteze a-ţi aprinde măcar o lumînare?"

Și Adrian se „pustieşte în lume", după reţeta de sinucidere dată în acei zori de zi şi de sfîrşit prietenului său. Degeaba mai speră naratorul în cele mai fabuloase zvonuri ce-l dau prezent pe Adrian, cînd preot cucernic pe la nu știu ce mînăstire de prin Satu Mare, cînd om de afaceri prin America, cînd regele unui trib de negri din Africa, cînd avînd o reţea de cazinouri pe Coasta de Azur. O singură dată i se pare a avea un semn de la Adrian, a-i întîlni privirea. Zărind o pasăre împăiată, un corb, asemuitor celor care însoţesc legenda lui Odin din Saga scandinavă, figurînd Gîndul şi Memoria.

„Se poate? întrebai, uitîndu-mă, cu speranța că va face o minune, în ochii castanii ai corbului. Răspunde corbul «Nevermore».“

Evident, nu putea să nu răspundă și Edgar Allan Poe. Nu numai cadrul e mitic, dar alunecarea în fantastic e și ea prezentă. În prima din aceste povestiri, „Tuța“, e chiar omniprezentă. Tuța, slujnica desculță de la conacul unde poposește tînărul narator, țărăncuța incultă vrăjindu-l și recitîndu-i istoria culturii pe de rost, Tuța pierind în flăcări — sau provocîndu-le — aparține magiei cu o claritate pe care celelalte personaje feminine n-o mai împărtășesc.

Tot întîrziind pe ulițele pierdutului București, am neglijat structura deosebit de stringentă a celor trei povestiri. Prima, la un conac, în preajma ultimului război, celelalte două, imediat după război, într-un București cosmopolit și înfierbîntat de răscrucea dintre primejdia trecută și cea ce va să vină. Un București al desfrîului rafinat, al petrecerilor, al Bizanțului amenințat. Ca legătură între cele trei povestiri: naratorul, prietenul său Adrian, focul și trei povești de dragoste, trei femei. Desculțe, cum o spune titlul. Prima deoarece e țărancă, a doua pentru că e capricioasă și în toiul unei petreceri își aruncă încălțările în aer, a treia fiindcă le pierde pe scara coborîtă în fugă după o aventură, pentru ea, insolită. Anteu nu e departe. Cel puțin în primele două povestiri, puterea tainică a acestor femei, magia lor ține de acest contact direct cu pămîntul, sub forma lui primordială, la țară, sau acoperit de caldarîmul subțire al civilizației, la București. Și poate că nu e un hazard dacă fantasticul nu irupe declarat decît acolo unde acest contact este nemijlocit, la țară, nu și la oraș.

Din tot, nu rămîne decît praf și pulbere. Dar profeția lui Adrian nu se îndeplinește. Un martor, cel puțin, dăinuie: naratorul. Căruia, într-o notă finală, pare a i se substitui autorul însuși, pentru a ne anunța că alte șase povestiri așteaptă lumina tiparului și buna noastră voință. Cum, departe de a ne fi „vătămat“ — cum spune el —, cele trei povestiri reunite în acest volum ne-au delectat, oferind literaturii române unul din cele mai tardive și surprinzătoare debuturi, suntem nerăbdători de a le vedea apărînd. Iar dacă timpul l-ar fi cruțat, același lucru l-ar fi spus și Mircea Eliade. E, în orice caz, ultimul mesaj ce ne-a sosit de la el. Iată-l, prin intermediul acestor rînduri, ajuns acum și pînă la Radu Albala, adică la adevăratul lui destinatar.

11 septembrie 1986

La 7 august 1967, Dominique de Roux, directorul revistei și editurii pariziene *L'Herne,* îi scria lui Raymond Abellio, de la... București:

„Continuu vizita mea în această țară copleșită de o căldură colonială ce omoară pînă și vitele. Oameni și peisaje sunt marcați, ca de napalm, de acei 15 ani de stalinism îndurați, de apăsarea sovietică. Nimeni nu te cunoaște. Le vorbesc de dumneata. Am dat *Les yeux d'Ézéchiel* președintelui Uniunii Scriitorilor. Și-mi voi înteți «propaganda». Nefericiții, sunt la cherenul serviciilor noastre culturale, care îi pedepsesc cu tot ce le-a rămas prin bibliotecă, noul roman și tot felul de rimători. Ar trebui să ai privirea unui Tacit pentru a descifra și apoi evoca deznădejdea acestei țări ce caută [în liberalizare, *n.n*] o victorie, deoarece nenorocul a plasat-o în vecinătatea Rusiei... Dar în spatele tristeții, dincolo de ea, domnesc blazata suplețe a bizantinismului și tirania așa-ziselor state libere. Aparatul de partid guvernează și cenzura moralei se ascunde în dosul panglicăriei folclorice. [...] Ai putea oare să trimiți, prin Gallimard, *La structure absolue* unuia dintre cei mai remarcabili critici, căruia i-am vorbit despre ea, lui Nicolae Manolescu?“

Cum să știm dacă Nicolae Manolescu a primit vreodată lucrarea lui Abellio sau dacă Zaharia Stancu, pe atunci președinte al Uniunii Scriitorilor, a citit acel roman de profeție, incendii și inițiere care este *Les yeux d'Ézéchiel,* fără seamăn în literatura franceză postbelică? Un lucru este sigur: Raymond Abellio a continuat, de atunci și pînă azi, să rămînă necunoscut în România. Am recitit scrisoarea lui Dominique de Roux, inserată în *Caietul* consacrat lui Abellio, în 1979, de revista *L'Herne*, cînd ne-a sosit vestea morții sale (Abellio s-a stins din viață la sfîrşitul lui august, în sudul Franței). Această figură enigmatică, insolită chiar și în literele franceze, e complet ignorată la noi. Inclasabil, romancier dar şi fenomenolog pe linia lui Husserl, ezoterist dar şi amator de severe structuralisme, Raymond Abellio a ocupat un loc nu marginal, ci aparte, negat şi admirat în egală măsură. Dar, dacă asupra opțiunilor sale filozofice, ezoterice şi profetice (Apocalipsul i se părea inevitabil), discuția — sau polemica — stăruia între discipoli entuziaști şi detractori strîmt-raționaliști, romancierul n-a cunoscut contestări serioase. Dimpotrivă, la apariția primului său roman, *Heureux les pacifiques* (încununat cu Premiul Sainte-Beuve în 1947) și, doi ani mai tîrziu, a lui *Les yeux d'Ézéchiel*, principalii critici ai vremii l-au primit ca pe o prezență majoră.

De stînga — și chiar extrema stîngă în prima tinerețe — (se născuse în 1907), militînd în grupurile revoluționare ale partidului socialist, Raymond Abellio fusese ispitit, în timpul războiului, și de un fel de „fascism de stînga". Militînd cîtva timp în „La Cagoule" a lui Deloncle, el colaborase, în acelaşi timp, cu Rezistența. Poziție incomodă, la mijloc de drum şi de opțiuni. La eliberarea Franței, colaborarea cu Rezistența nu va fi reținută, cea cu fascismul, în schimb, da. Un proces (ce va fi revizuit apoi, încheindu-se cu o reabilitare a sa) îl va forța mai întîi la clandestinitate în Franța, apoi la exil în Elveția. Primele lui două romane apar „în absența necunoscutului autor din Paris". Acțiunea în Rezistență fiindu-i, pînă la sfîrşit, recunoscută, procesul revizuit, Abellio achitat, el poate să se reîntoarcă în Franța pe la mijlocul anilor '50. Atunci l-am și întîlnit, acasă la Mircea Eliade, împreună cu Michaux. Două universuri, pentru mine, egal de fascinante: „Monsieur Plume", pe de o parte; pe de alta, romancierul ce mi se părea cel mai important de la Malraux încoace. Cel puțin în primele trei romane ale sale, cel de al patrulea, *Visages immobiles* (din 1983), nemaifiind convingător. Nu numai din vina autorului, dar şi a timpurilor ce se schimbaseră. Roman ca instrument al cunoaşterii, roman inițiatic, escatologic, profetic, romanul, la Abellio, răsfrîngea marea patimă ideologică ce, în absenţa religiei, pusese stăpînire pe intelighenţia occidentală. Politicul, într-un astfel de context, dobîndeşte o dimensiune metafizică. Or, în 1983, nu numai că Abellio îmbătrînise, fervoarea incandescentă a primelor sale romane devenind apăsătoare şi artificială ca o lavă îngheţată, dar nici contextul nu mai era acelaşi. Ideologiile erau răpuse şi prezenţa lor în proza lui Abellio părea a ţine mai curînd de arheologie. Mutaţia de conştiinţă a intelighenţiei occidentale (şi îndeosebi franceze) golea *Visages immobiles* de conţinutul său de jar, romanul devenind astfel ca o cenuşă a celor dintîi. În orice caz, ori de cîte ori vom avea a ne aminti ce a însemnat pasiunea ideologică pentru intelectualii acestui secol, în ce chilii ale fanatismului sau cunoaşterii i-a închis ea, nu spre romanele unui Sartre va trebui să revenim, ci spre Malraux şi Abellio.

Dar trecerea din clandestinitate la lumina zilei nu e singura metamorfoză din existenţa lui Abellio pe la mijlocul acelor ani '50. Într-adevăr, după *Les yeux d'Ézéchiel*, el abandonează — din păcate — pentru zece ani romanul, îndreptîndu-se spre tărîmuri unde l-am urmărit mai puţin, din lipsă de vocaţie, interes sau specializare.

Rînd pe rînd, ezoterismul, cu *Vers un nouveau prophétisme* (1947), *La Bible document chiffré* (1950); fenomenologia, pe urmele lui Husserl cu *L'Assomption de l'Europe* (1954); structuralismul, cu *La structure absolue* (1965); şi repudierea ezoterismului, cu *La fin de l'esotérisme* (1973).

Pentru a-i completa bibliografia, trebuie să adăugăm cele trei volume de memorii publicate sub titlul generic de *Ma dernière mémoire: Un faubourg de Toulouse* (1971), *Les Militants* (1975), *Sol invictus* (1981).

Pentru ansamblul operei sale, Abellio va primi, în 1982, Marele Premiu al Societăţii Scriitorilor (La Société des Gens de Lettres).

Pentru acest „mare decriptor ascuns“ (cum l-a numit André Breton pe Raymond Abellio — a fost şi suprarealist), romanul, iar nu eseul sau tratatul, a rămas, cred, instrumentul de predilecţie al cunoaşterii. Romanul în sensul în care-l vedea şi concepea el: romanul metafizic.

„Ca un bun fenomenolog husserlian ce sunt, am crezut totdeauna că problema romanului e mai ales problema romancierului. Nu se va scrie nimic serios asupra crizei romanului atîta timp cît romancierul nu se va pune pe el însuşi în centrul intrigii şi nu se va strădui să ducă pînă la extremele-i limite acest roman al romanului ce este, în acelaşi timp, ultima operă şi ultima acţiune prin care omul devine conştient că drama esteticului învăluie din toate părţile drama fiinţei şi drama lumii."

Şi, mai departe, extras tot din *La fosse de Babel:*

„Acţiunea de a scrie un adevărat roman, adică de a închide cea mai mare încărcătură de gîndire şi de viaţă în forma, în acelaşi timp, cea mai concentrată şi mai fremătătoare, reprezintă un punct culminant în ordinea acţiunilor umane. Problema omului constă în a deveni motorul imobil al lumii, printr-o gîndire atît de încărcată şi de iradiantă, încît expresia să pară a curge de la sine, fără nici o mişcare, asemenea luminii, şi să invadeze totul, printr-o prezenţă în care libertatea şi izbînda, spontaneitatea şi stăpînirea de sine, adevărul şi frumosul încetează de a mai fi percepute drept contradictorii."

În final, cîteva referinţe româneşti. Mai întîi, în numărul din *Cahiers de l'Herne*, un lung capitol, sub semnătura lui Marc Beigbeder, este dedicat comparaţiei dintre gîndirea lui Lupaşcu şi intuiţiile fundamentale ale lui Abellio. Un alt capitol este semnat de un alt român: Jean Pârvulescu. Apoi, această părere a lui Mircea Eliade, notată de Abellio în *Jurnalul* său, şi după care autorul lui *Les yeux d'Ézéchiel sont ouverts* e „singurul romancier epic" francez al perioadei de după război (*Jurnalul* e din 1951). În sfîrşit, un hazard (obiectiv sau nu?): Eliade şi Abellio au murit la aceeaşi vîrstă şi în acelaşi an.

12 septembrie 1986

Andrei Pleşu, autorul eseului *Pitoresc şi melancolie,* ce-l situa dintru început în filozofia artei, vrea să ni se prezinte în *Ochiul şi lucrurile* ca un „cronicar" plastic. Pretenţie ratată, deoarece pentru a scrie despre o expoziţie sau alta, la vernisajul ei nu vine Andrei Pleșu — cronicarul plastic, ci tot filozoful artei, cu tot bagajul său de erudiție, cu prinosul de știință și prisosul de gîndire.

De fapt, Andrei Pleșu nu concepe critica decît depășindu-și teritoriile mărginite:

„Arta trebuie «înșelată» la rîndul ei cu celelalte forme ale culturii, iar cultura reclamă și ea, de la o vreme, o anumită distanțare de dragul recuperării valorilor absolute ale vieții. Pentru a te ridica apoi la reflexie, trebuie să fii infidel vieții înseși și tot astfel mereu, pînă la infidelitatea ultimă care e fidelitate față de tot. Trăindu-și condiția de-a lungul acestui urcător «lanț al slăbiciunilor», critica începe să redevină posibilă, iar criticul poate regăsi, în adîncurile firii sale, curajul de a reîncepe."

Curaj, erou umil — termenii sunt de ordinul sacrificiului. Mai ales completați cu acela de jertfă. De el, Andrei Pleșu se slujește în capitolul consacrat lui Alexandru Busuioceanu, în care vede prototipul unui astfel de eroism. Într-adevăr, în activitatea de cronicar plastic a lui Al. Busuioceanu „regăsim toată splendoarea și toate amărăciunile genului, pe scurt, toate onorabilele tristeți ale cronicii plastice de totdeauna". Și, în primul rînd: „...o anumită sublimă disproporție între arsenalul de erudiție și metodă școlit la Viena și Roma, confirmat la nivel european prin temeinice cercetări privind pictura italiană a veacurilor al XIII-lea și al XIV-lea, scriitor asiduu, cu netă propensiune teoretică (vezi reflecțiile sale despre Pârvan, Mircea Eliade și Tudor Vianu), disproporția deci dintre această emoționantă «deschidere culturală» și inconsistența minor jurnalistică a evenimentului plastic cu scadență săptămînală. [...] Disponibilitatea lui Busuioceanu față de contingențele vieții plastice e o lecție despre *eroismul angajării de cronicar*. [...] Dar mai e ceva de învățat de la Busuioceanu: că așa-zisa critică «evenimențială» nu are acoperire și eficiență decît dacă se face de la înălțimea ideii, a unei respirații mentale și existențiale ample și nu din subterana ziaristicii diletante și a improvizației de serviciu. A coborî între urgențele faptului artistic cotidian — iată «cavalerismul» suprem."

Andrei Pleşu ne invită în muzee unde scutură praful locurilor comune. Din fiecare capitol al cărţii lui ieşi convins că nu vei mai putea privi de acum înainte o pînză, o sculptură cu aceiași ochi ca în trecut. Şi chiar atunci cînd metamorfoza se refuză, nu e din vina autorului, ci a cîtorva „obtuzităţi“ născute din arta modernă.

Obtuzitate, termenul îi aparţine lui Andrei Pleşu. „Cui nu-i place Rafael?“, se întreabă el, aparent polemic, dar numai aparent, spre a incita la dialog. Toţi cei formaţi în spiritul vremii, adică al artei moderne, nu pot decît să-i răspundă: nouă. Tipică obtuzitate modernă, replică Andrei Pleşu, precedată de criza de receptare din epoca romantică, atît de clar sintetizată de repulsia lui Baudelaire. Dar, înainte de a ne arăta de ce n-avem dreptate, Andrei Pleşu ne găseşte scuze, și și le găseşte, de altminteri, şi lui:

„Nu mai avem calmul necesar pentru a suporta calmul splendorii sale. Nu mai avem timp pentru a ne odihni în lumina sa. Din cînd în cînd abia, avem sentimentul difuz că Rafael e paradisul pierdut al picturii.“

„[...] Tind spontan prin reacţie — şi e poate o problemă de generaţie — către tragic, către o barbară brutalitate. E ca o sete de percuţie, după prea multă melodie suavă.“

Nu e aceeaşi necesitate a tragicului care a îndemnat pe romantici să-l prefere pe chinuitul Michelangelo suavului, armoniosului Rafael? Ceea ce nu-l împiedică pe Andrei Pleşu, conştient de cauzele excluderii lui Rafael din orizontul artei moderne, să-i analizeze stilistica fericirii şi să ne invite în amiaza mare a picturii lui. Misterul, la Rafael, precede întunericul rembrandtian, e diurn, solar.

„Rafael e amiaza mare a picturii europene şi cel mai mare poet al misterului diurn, misterul orei 12. Înălţat la zenit, soarele cade perpendicular asupra lumii suspendînd, pentru o clipă, șansa oricărei umbre. Raza solară este, în ceasul acesta, drumul cel mai scurt între pămînt şi cer. În axul ei stă privirea lui Rafael, mediind între cer şi pămînt, între Platon și Aristotel, între inocenţă şi senzualitate.“

Atît de convingătoare sunt aceste pagini despre creativitatea solară a lui Rafael, încît parcă ne îndeamnă să revenim spre Cetatea Vaticanului spre a re-privi frescele rafaeliene pe lîngă care am trecut mai curînd plictisiţi, în graba de a-l regăsi pe Michelangelo în Capela Sixtină. Ar fi fost, probabil, în zadar: inapetenţa pentru armoniile rafaelite face prea integrant parte, acum, dintr-o sensibilitate formată la şcoala artei moderne. Dar textul de răsturnări ale perspectivei admise propus de Andrei Pleşu nu va fi fost inutil: noi, cel puţin, care l-am citit, nu vom mai putea vorbi de-acum înainte, ca Fry, de „stupiditatea“ lui Rafael, chiar dacă firescul lui ne rămîne străin.

Mai aproape rămînem de „negrul“ din picturile revoluţionarului fără voie Manet, „gradul zero al culorii“, şi din care Andrei Pleşu vede ţîşnind, ca într-o „explozie cosmică“, întreaga artă modernă. Manet, „întîiul pictor al Europei care are curajul năucitor de a nu dori să spună nimic“, întîiul, desigur, care — aşa cum remarca şi Lionello Venturi, citat de Andrei Pleşu — demonstrează autonomia artei, dreptul ei de a nu trimite la altceva decît la stricta ei imanenţă, Manet, în opera căruia autorul surprinde un „minimalism implicit“ ce va face din el un mare profet al secolului al XX-lea.

Nu opţiunea modernă explică însă faptul de a te lăsa sau nu convins de riguroasele analize ale lui Andrei Pleşu. Pornind de la romanul lui Simon Vestdijk, *A 5-a pecete*, autorul ne propune să urmărim destinul estetic al lui El Greco ca pe „povestea unui om care a vrut cu tot dinadinsul să fie o insulă“. O insulă, cretană prin naştere, a orgoliului prin vocaţie, dar o insulă ce presupune arhipelaguri. Şi Andrei Pleşu ni le propune pe toate, de-a lungul unui studiu ce ni se pare că n-ar trebui să lipsească de acum înainte din nici o bibliografie a lui El Greco: arhipelagul grecesc de rit bizantin, arhipelagul Contrareformei, arhipelagul artei italiene, arhipelagul Toledo, arhipelagul manierismului, al cărui teoretician G. P. Lomazzo — citat de Andrei Pleşu — recomanda artiştilor „reţeta formelor serpentinate, convulsive“.

Ar mai trebui adăugat şi „arhipelagul autorilor mistici“ (Andrei Pleşu schiţează o paralelă între pictura lui El Greco şi unele texte ale Terezei de Avila), şi mai ales trebuie evitate falsele arhipelaguri, ca acela al demenței, inventat de medicul portughez Ricardo Jorje, pentru ca insula El Greco, originalitatea sa, să fie parcursă pentru noi, de la un capăt la altul. Dar Andrei Pleșu ne îndeamnă să nu ne oprim aici și să ajungem, plecînd din Creta, la Cythera, „singura insulă care nu te insularizează, cea a iubirii“.

Și la nivel mai local, demersul hermeneutic al lui Andrei Pleșu ajunge la răsturnări de perspectivă. Idilismul lui Nicolae Grigorescu nu e doar un loc comun, verificarea lui e la îndemîna oricărui privitor de Rodici „florale“, decorative și edulcorate. Pornind de la una din ședințele comisiei mixte întrunite în august 1848 pentru a dezbate chestiunea agrară — al cărei proces verbal e reprodus de Michelet în *Principatele dunărene* — autorul observă că, după ce amintesc condițiile jalnice la care au fost supuși ei înșiși, doi deputați țărani sunt — la propunerea unui boier — gata să *uite* totul dacă „domnii proprietari binevoiesc“ să le dea cîte ceva.

Andrei Pleșu ia această uitare și, întorcînd-o pe toate fețele, ne propune o nouă cheie pentru „idilismul“ lui Nicolae Grigorescu. Atmosfera de obidă, jalbă și revoltă, transformîndu-se grabnic în „amnezia unei blînde învoieli, dispusă a nu reține decît suportabilul, pitorescul, destinderea“, i se pare a putea explica tot sămănătorismul.

Putem apoi, în libertatea oferită de autor, să preferăm „umoarea rece a melancoliei“, „gregoriana monotonie“ ale unui Ioan Andreescu, la care realul nu suportă metamorfoze — și probabil nici uitări; putem, cu libertatea acordată de noi înșine, găsi că în anumite încrîncenări istorice — nu mai departe de azi, de pildă — această capacitate a „uitării“ e mai curînd primejdioasă; putem, desigur, să nu ne transformăm nici de acum înainte privirea spre ciobănașii lui Nicolae Grigorescu. Nu mai avem dreptul însă să-i rezumăm pictura la un idilism provincial, mai ales cînd ni se reamintește — de ce, la rîndul nostru, o uitasem? — că Grigorescu, identificat mereu cu specificul național, a fost primul european din pictura noastră, făcînd saltul *enorm*, insistă pe drept cuvînt Andrei Pleșu, „de la icoana bizantinizantă la plein-air-ul barbizonist, de la academism la pre-impresionim“. Și o dramă totuși există în idilica pictură grigoresciană. În ea — insistă autorul — „România trăiește, pe plan stilistic, marea și, probabil, inevitabila dramă a uitării Bizanțului“.

Bizanțul pe care, după ce s-a ajuns la gradul zero al picturii, vor căuta să-l regăsească, pe alte căi și cu alte posibilități, unii dintre artiștii noștri contemporani. Din expozițiile parcurse de Andrei Pleșu, alegem doar doi pictori, deoarece sunt singurii ale căror pînze și obiecte le-am văzut în galeriile Parisului: Horia Bernea și Sorin Dumitrescu.

Rareori pictori relativ încă tineri au cunoscut probabil șansa unor astfel de comentarii, surprinzînd esențialul operei lor cînd e încă departe de a fi încheiată.

Chiar pentru Horia Bernea, Andrei Pleșu trebuie să lupte cu suspiciunea de tradiționalism ce a putut întîmpina trecerea pictorului de la toate îndrăznelile avangardei la „îndrăzneala și mai mare a cumințeniei“. Înainte chiar de a radiografia stilurile succesive ale lui Horia Bernea — seriile lui —, Andrei Pleșu ține să ne pună în gardă: nu vom înțelege nimic din pictura lui — sau o vom înțelege greșit — dacă nu vom remarca dintru început că, pentru Horia Bernea, pictura e „limbajul lui predilect“, dar nu și „adevărul suprem“, iar arta în general nu e Centrul, ci una din razele ce duc spre acest centru. Pictură ce trimite „dincolo de limitele ei“, pictor care, spre deosebire de cei mai mulți dintre artiștii zilelor noastre, se consideră un „slujitor“, un „tehnician al transcendenței“. Realul atins de el este diferit de „realul realiștilor“, e o pură prezență; „o transparență“, o „agravare a realului“. În acest registru, *Hranele* sale conferă naturii moarte (singurul capitol din plastică ce nu se poate raporta la vreo sursă rituală, ci derivă din „împrejurarea profană a ospățului“) o „nesperată solemnitate rituală“. El mută hrana pe mesele bizantine ale „pomenirii iertătoare“. Andrei Pleșu lasă pictura lui Horia Bernea pe pragul *Praporilor*, ce îi apar ca „cea mai directă afirmare a limitelor picturii“. De la acest „sondaj“ în „registrul abstract al imaginii“, Horia Bernea va reveni însă pe alte registre stilistice. Neînţelegerile receptării ni se pare că vor fi fost spulberate de acest eseu al lui Andrei Pleşu.

Aceeaşi şansă pentru Sorin Dumitrescu. Şi pentru el, pictura este o cale. Și adevărul lui pare situat dincolo sau dincoace de pictură, într-o lume mai curînd primordială decît arhaică. La el, centrul e o „răspîntie“ de fapt, „un loc al dubiului“, deoarece, adaugă Andrei Pleşu, la această răspîntie „centrul hamletizează“, Sorin Dumitrescu asumîndu-și „cu nobleţe perplexitatea artei contemporane“. I-am văzut şi noi, la Bienala de la Paris, „obiectele de captat «răsăritul» unei idei“, le-am admirat, muiate parcă nu numai în ceară, dar și în miere și lumină, „arhaica majestas“. Din multiplicarea rituală a temei unei „înţelepciuni implorate“ ce îi dă lui Andrei Pleşu impresia că întreaga expoziţie e ca „un portret al stării de așteptare“, parcă mijea începutul unui răspuns. „Absenţa soluţiei ultime“, insistă totuși Andrei Pleşu — iată despre ce e vorba aici. Şi e adevărat că problematica aceasta îmbracă „atunci cînd e cazul veşminte somptuoase, aurite de memoria unui mereu actual bizantinism. Spiritul trebuie primit cu ceremonie, trebuie «ispitit» aproape, cu tot ce e mai bun în noi“.

Ori de cîte ori îl citim pe Andrei Pleşu, ni se confirmă stăruitor impresia că, alături de Gabriel Liiceanu, este unul dintre marii noştri intelectuali de factură europeană, în stare să dialogheze, de la egal la egal, cu orice coleg de viziune din Occident.

26 septembrie 1986

Mai toţi comentatorii recentului volum de *Teme* al lui Nicolae Manolescu, apărut sub titlul *O ușă abia întredeschisă,* au insistat, pe drept cuvînt, asupra capitolului în care îşi mărturiseşte vocaţia lui de critic cu un atare exclusivism, încît s-ar părea că, pentru a o apăra, ar fi în stare să nege chiar literatura.

„Am fost — scrie el — cu siguranţă critic înainte de a şti exact ce înseamnă aceasta, căci am realizat inconştient paradoxul esenţial al criticului şi care constă în a se devota literaturii, nu însă absolutizînd-o, ci instrumentalizînd-o."

Astfel încît:

„Cititul cărţilor mi-a furnizat pretextul; scrisul despre ele conta mult mai mult. Am fost şi am rămas din această cauză un mediocru cititor. N-am privit cartea ca pe un scop, ci ca pe un mijloc. Nu m-am cufundat în lectură cu voluptatea pierderii identităţii, ci m-am păstrat la suprafaţa ei, lucid și dezinvolt."

Conștient de paradoxul deloc involuntar din aceste rînduri, Nicolae Manolescu completează, oarecum sfidător:

„Că nu toţi cititorii sunt critici, asta înţelege oricine, dar că un critic nu e un cititor, asta ridică oarecare dificultăţi bunului-simţ."

Ca pentru a întărîta și mai mult reacţiile născute din bunul-simţ, Nicolae Manolescu îşi încheie astfel fragmentul intitulat „Scrisul şi cititul":

„Nu știu, n-am știut, probabil, niciodată ce înseamnă să citești de dragul de a citi. Aceasta e o infirmitate. Îmi dau seama că dacă, într-o zi, cine știe, n-aş mai putea scrie, aş înceta în aceeaşi clipă să citesc."

Paradoxul cultivat cu bună știinţă de Nicolae Manolescu — ceea ce nu înseamnă și cu lipsă de sinceritate — nu e, cum se întîmplă deseori, decît aparent. El este întemeiat, în primul rînd, pe certitudinea că cititorul e animat doar de voluptatea de a se regăsi pe sine într-o carte (ceea ce, din moment ce Nicolae Manolescu nu s-a aflat niciodată într-o astfel de postură, n-are cum verifica), şi apoi pe deosebirea prea netă pe care o face între opera de ficţiune și cea critică. În alt capitol, încercînd să răspundă întrebării ce i-a fost pusă, „De ce nu scriu romane?", Nicolae Manolescu nu reușește să fie convingător, deoarece — așa cum remarca și unul dintre comentatorii săi — atît repulsia faţă de „omniscienţa" autorului, cît şi aceea faţă de clişeele sau convenţiile genului, criticul le împărtăşeşte azi cu mai toţi romancierii moderni. *L'ère du soupçon*, titlul lui Nathalie Sarraute, poate acoperi — de cîte ori s-a spus? — cea mai mare, în orice caz cea mai interesantă parte a prozei contemporane, iar cel puţin de la Mallarmé încoace, poezia, şi ea, a încetat să mai fie inocentă. Scriitorul modern — şi cu atît mai mult cel post-modern — se pune pe el însuşi în chestiune, chiar în momentul scrierii: el nu pare, în orice caz, mai puţin lucid, la limită chiar mai puţin anxios, faţă de clişeele pe care le-ar putea vehicula, decît un critic. I s-a întîmplat chiar, pentru a se feri de convenţii, să spargă naraţiunea, să aducă la bara acuzării epicul, să-şi complexeze pînă la fărîmiţare personajele.

„De ce nu scriu romane?“ se întreabă din nou Nicolae Manolescu. Şi răspunde la modul borgesian: „fiindcă îmi închipui lumea ca pe o carte, nu aşa cum şi-o închipuie romancierii, ca pe o lume“.

Ce romancier contemporan se mai află în starea paradiziacă sugerată de o astfel de afirmaţie? Şi nu ne gîndim doar la cei care practică inter-textualitatea cu sistem. Secolul ne-a închis pe toţi, cititori dar mai ales scriitori (critici şi autori de ficţiune laolaltă), în aceeaşi bibliotecă unde nu mai inventăm lumea, ci ne mulţumim s-o copiem din filele atîtor cărţi, îndîrjindu-ne doar să le adnotăm.

De altminteri, ca pentru a încurca mai mult iţele, şi a ne provoca, Nicolae Manolescu, în libertatea oferită de formula *Temelor*, la puţine pagini după ce ne-a explicat de ce nu e ispitit de formula ficţiunii, ne oferă două texte de ficţiune, „Trei întîmplări cu obiecte“ şi mai ales „Ruleta“, ce ne arată că nu e neapărat la adăpost de tentaţiile naraţiunii pure.

Nu e singura contradicţie — de altfel fecundă — din această carte. Ea se încheie cu o frază din *Le bruissement de la langue* a lui Roland Barthes: „Un comique, voilà ce qu'est le teneur de Journal“. Or, deşi *Temele* nu sunt un Jurnal în sine, nu lipsesc din aceste pagini, şi nu doar din mozaicul final al lui „Fragmentarium“, notaţiile ce, plecînd de la cărţi — sau ajungînd la ele —, se deschid asupra „lumii ca lume“, asupra faptului de viaţă, ca tot atîtea schije de autobiografie (intelectuală sau nu). Cu rezervă, pudoare şi oarecare stînjeneală, desigur, de parcă tocmai pentru astfel de pasaje ar fi fost dat drept titlu generic al cărţii: *O uşă abia întredeschisă*. Chiar atenuată de „abia", ni se pare nouă sau niciodată „uşa" spre un posibil Jurnal n-a fost atît de întredeschisă în opera lui Nicolae Manolescu, pe cît e aici?

În orice caz, lăsînd impresia că pune în chestiune atîtea lucruri, Nicolae Manolescu nu se atinge, de fapt, de literatură. Nu se întreabă absolut niciodată „de ce scriu?" Cel mult „de ce citesc?" Răspunsul reabilitează de fiecare dată scrisul: „De ce citesc?" Pur şi simplu „pentru a scrie".

Certitudine vitală, nemăcinată de dubii. N-avem decît să ne referim la recentul volum al unui alt critic, Lucian Raicu: *Scene din romanul literaturii*, pentru a afla un demers radical diferit, lectura, mai ales critică, fiind pusă sub semnul întrebării, uneori al oboselii existenţiale, alteori al nonsensului. Nimic asemănător la Nicolae Manolescu: interogaţiile sale se desfăşoară în interiorul literaturii şi, mai precis, în spaţiul ei critic, fără a-i perturba nici unul din contururile esenţiale. Am putea spune chiar că, din înfruntările pe care şi le propune singur, dacă literatura iese uneori puţin zgîriată, e mereu în folosul actului critic, învingător în toate aceste imaginare bătălii, literatura fiind acceptată ca pre-text, critica exaltată ca text. Şi, chiar dacă nu credem în astfel de separaţii mult prea tranşante (de mult, a scrie *despre* a început să se confunde cu a scrie pur şi simplu), nimic mai stimulant, în actualul climat literar din România, decît această încredere în puterile scrisului critic. De altfel, îi datorăm una din prezenţele cele mai benefice din literele noastre contemporane. Să-şi închipuie oricine cum ar fi evoluat literatura noastră fără această veghe neîntreruptă a lui N. Manolescu şi a altor cîtorva, pentru care critica a reprezentat nu numai o vocaţie estetică, dar şi un fel de necesară schivnicie în inima cetăţii literare şi pentru ea. Să-şi închipuie fie şi doar o clipă pentru a măsura, o dată mai mult, cît datorează literatura noastră contemporană unui critic ca Nicolae Manolescu.

Actualul volum nu se mărgineşte însă doar la dezbaterea evocată. De-a lungul paginilor, Nicolae Manolescu ne oferă fie puneri la punct, și la zi, ce ni se par incontestabile (ca de pildă atunci cînd, contrar lui Alexandru George, nu socotește *Sub pecetea tainei* a lui Mateiu Caragiale ca o proză neterminată sau cînd insistă asupra faptului că atît de legendarul „Don Juan“ a rămas mereu neconvingător ca tip literar), fie puncte de plecare pentru controverse critice. Pe cît de inatacabil este, de pildă, în paralela dintre Geo Dumitrescu și Ștefan Aug. Doinaș, pe atît de incitant pentru o discuţie critică atunci cînd, refuzînd să rezume evoluţia poeziei la dihotomia: poezie tradiţionalistă și poezie modernistă, ne îndeamnă să despărțim avangarda de ermetismul poeziei moderniste, propunîndu-l drept premergător al avangardei pe Rimbaud, opus în acest context lui Mallarmé, iniţiator al ermetismului modernist. Caracterul „recuperator“ al avangardismului ni se pare discutabil — cel puţin, atîta cît reiese din paragrafele ce-i sunt consacrate — și cu atît mai mult filiaţia postmodernismului din avangardism. Dar, cum singur o spune, într-un post-scriptum ce-i este inspirat de o remarcă a lui Mircea Cărtărescu, termenii ar trebui, dacă nu revizuiţi, cel puţin scuturaţi de praful depus, și în orice caz acela de postmodernism, azi mult prea înglobant, delimitat cu o minimă precizie. Tot astfel, în fragmentul consacrat „Prozei rusești“, pe ai cărei eroi îi surprinde (spre deosebire de cei din romanele occidentale) obsedaţi de *ispășire:* totul fiind soluționat între om și conștiința sa, fără intermediul justiţiei, ni s-ar părea interesant ca dezbaterea să fie dusă mai departe, servindu-ne de analiza filozofului istoriei Alain Besançon, care vedea în absența noţiunii de *drept* la ruși una din trăsăturile constitutive ale evoluţiei lor istorice. Filozofia istoriei, aici, ar adînci intuiția critică, ce ni se pare susceptibilă de dezvoltări cu adevărat rodnice.

Și nu numai aici. În general, eseurile (uneori atît de interesante) publicate la noi suferă din pricina unei inevitabile, dar dăunătoare frontiere (impuse de circumstanţe) ce le împiedică să-și întindă investigaţia și pe tărîmurile istoriei imediate, ale gîndirii politice chiar, fără de cîrjele cărora sfera ideilor contemporane riscă, nu o dată, să fie mutilată. Dar asta e o altă problemă, care nu mai priveşte doar „temele“ lui Nicolae Manolescu, ci întreaga gimnastică ideatică din România de azi.

7 noiembrie 1986

G. Călinescu îi reproşa lui E. Lovinescu faptul de a fi aruncat în mormîntul încă deschis al lui Bebs Delavrancea, în loc de flori, un volum din *Memorii* pe care tocmai i-l dedica în clipa cînd i-a aflat moartea. Reproş, e un fel de a vorbi. Era mai curînd luat în derîdere acest gest, asimilat cu manifestarea vanităţii literare. În orice caz, E. Lovinescu lua aceste rînduri ca o voinţă de discreditare şi le răspundea, în capitolul consacrat lui Bebs Delavrancea din *Aqua Forte*.

Mă gîndeam nu la aspectul polemic, ci la gest în sine, atunci cînd mi-a sosit vestea morţii Soranei Ţopa. Cîte cărţi n-ar fi trebuit aruncate în mormîntul ei, alături de propriile sale piese de teatru! Într-adevăr, rar o personalitate a vieţii culturale a trezit atîta interes, memorialistic şi nu numai, ca Sorana Ţopa. Între pitoresc (la început) şi esenţial (atunci cînd marile încercări au silit pe oameni să ajungă la propriile lor limite şi uneori să le depăşească), Sorana Ţopa a fost una dintre acele fiinţe — rare — despre care s-a scris, probabil, mai mult decît paginile propriilor sale scrieri. Astfel, sicriul ei ar fi trebuit străjuit nu numai de volumul al II-lea din *Memorii* şi de *Aqua Forte* ale lui E. Lovinescu, în care se află două portrete ale ei, dar şi de romanul lui Mircea Eliade *Noaptea de Sînziene*, unde devine, abia camuflat, personaj, de fragmente din omagiul lui E. M. Cioran către Mircea Eliade (în *Cahiers de l'Herne)* şi, mai ales, de romanul lui Marin Preda *Intrusul*. Aici, pentru ca orice iluzie a ficţiunii să fie înlăturată, personajul îi poartă direct numele, „Doamna Sorana“. Şi nu e vorba de un personaj oarecare, ci de un reazem, de o prezenţă ce dă sens vieţii ciuntite a lui Călin-Intrusul. Ca o lumină ce asigură neliniştea, inconfortul întrebării, referinţa la o altă dreptate decît cea a oamenilor, aşa cum s-au transformat ei sub regimul comunist. O lumină, un fel de medium ce le înlesneşte întîlnirea cu ei înşişi, ca cel mai deplin dintre haruri: conştiinţa. Şi, dacă oraşul vremurilor noi a crescut în sus ciuntit, este — ne lasă să înţelegem Marin Preda — şi pentru că n-a adăpostit în piatra lui de temelie o „Doamnă Sorana“ care să-l înveţe că nimic nu se clădeşte din ură şi prin ură, şi că efortul de înălţare din Neanderthal şi pînă la om nu se întinde doar în timp, ci se concentrează în fiecare clipă a vieţii unui om de omenie.

Retrasă şi din teatru, şi din literatură cu o exemplară discreţie, spre a evita orice risc de compromis cu propria-i conştiinţă (au existat, de-a lungul stalinismului, tăceri mai grăitoare decît „operele complete“), Sorana Ţopa devenise această senină referinţă a ceea ce poate fi un om chiar sub un regim de neomenie.

Dar, înainte de a ajunge pe un astfel de prag de etică şi spiritualitate asumată, Sorana Ţopa fusese, mai întîi, actriţă la Teatrul Naţional (din Iaşi şi apoi din Bucureşti) — şi mai există, probabil, spectatori care s-o fi aplaudat în *Andromaca* sau în Anca din *Năpasta*. O actriţă însă aparte, ale cărei exaltări nu se epuizau pe scenă, ci luau calea spiritualităţii, uneori prin cotituri ezoterice.

Apariţia ei în Bucureşti, venind de la Iaşi, a fost destul de originală, de spectaculară, pentru a fi fixată de E. Lovinescu în primul portret din *Memorii*, II, iar apoi, sub numele de Myrina, în *Aqua Forte:*

„Cu glas cald, cu o flacără perpetuă, cu elocinţă muzicală, Myrina e o cutie de rezonanţă a tot ce se întîmplă, şi nu se poate spune că ne lipsesc întîmplările. Vibrează melodic şi profund, dar are şi conştiinţa de a ne întrece pe toţi în emotivitate; se exaltă aşadar şi asupra catastrofelor naţionale, dar şi asupra sensibilităţii sale croite pe măsura lor. Are nevoia continuă a singularizării în sensul de a fi plurală şi reprezentativă; nu se crede un ins, ci expresia sonoră a conştiinţei umane; se revoltă împotriva suferinţelor, bolilor, nedreptăţii universale, cărora le transmite un mesaj de mare solidaritate şi de milă fraternă. Trăieşte din sublim cum trăim noi din pîne şi apă, în chip natural;

[...] nu e niciodată de partea biruitorilor, ci a învinșilor pentru care pledează și se prezintă la curțile marțiale, oricît s-ar fi purtat de ingrat cu dînsa. Marea ei pasiune e de a fi și de a se arăta dezinteresată; nu revendică niciodată ceva pentru sine; își închină întotdeauna elocința nevoii altora și cu deosebire cauzelor pierdute. Se înalță sus fără să ajungă la țintă și nu-i de vină dacă nimerește adesea alături. Sublimul nu iese din rezultate, ci din intenții: săgeata căzută în noroi are încă dreptul să fie mîndră de a fi spintecat cîndva văzduhul."

Fascinat de Sorana Țopa, Cioran, ca ori de cîte ori admiră, e mai malițios, și probabil injust, atunci cînd atribuie influenței Soranei faptul de a fi scris, în tinerețe, un pamflet împotriva lui Mircea Eliade, *Omul fără destin*. Dar Sorana Țopa, care-i citise textul publicat, în una din călătoriile ei la Paris, îl iertase (ce nu ierta Sorana?) cu un surîs de blîndă îngăduință.

„Aveam — scrie Cioran, referindu-se la Mircea Eliade — o prietenă comună; o actriță de mare talent care, din nefericire, era obsedată de probleme metafizice. Această obsesie avea să-i compromită cariera... Pe scenă, în mijlocul unei tirade, al unui dialog, se lăsa surprinsă de una din preocupările sale esențiale și ceea ce debita atunci pe scenă ajungea să i se pară de o intolerabilă inanitate. [...] O țărancă (deoarece era o autodidactă venită dintr-un sat îndepărtat) care-ți vorbea despre Neant cu un brio și o fervoare nemaipomenite! Învățasee mai multe limbi, se interesase de teozofie, citise pe marii poeți [...] era uimitoare și extenuantă."

Am citat nu numai pentru a arăta pe ce trepte s-a urcat Sorana Țopa spre a ajunge la seninătatea descrisă de Marin Preda în *Intrusul*, o seninătate devenind izvor pentru semeni, dar și pentru că acest urcuș de la pitoresc la esențe e destul de rar și merită a fi amintit. Și apoi, un om nu este doar ceea ce face moartea din el, definitivîndu-i chipul, la orice vîrstă l-ar surprinde, ci se compune și recompune din imaginile tuturor vîrstelor și etapelor. Sorana Țopa a scris literatură, dar a fost și un personaj de literatură. Cum piesele ei, după cîte știu, n-au fost publicate, iar amintirea pe care o păstrez despre prima, jucată la Național în timpul războiului, e prea vagă, nu literaturii ei i-am consacrat aceste rînduri, ci literaturii despre ea. E, cred eu, și acesta un fel de a-i aduce un ultim omagiu: a consemna felul cum a trecut prin viață reflectîndu-se în viețile celorlalți și, nu o dată, modificîndu-le.

Am cunoscut-o, bineînțeles, pe Sorana Țopa de copil. Dar nu atunci am apreciat-o. Năvala ei afectivă în universul meu secret m-ar fi făcut, mai curînd, să mă retractez. Întrebuința atîtea superlative, încît îți dădea poftă să le evacuezi pe toate din lexicul tău, se referea într-atît la supranatural încît îți venea să te baricadezi în cel mai strîmt dintre raționalisme. A trebuit să treacă timp înainte să-mi dau seama că semnul de exclamație nu nega participarea profundă, că ceea ce pentru alții putea părea figură de retorică era pentru ea trăire autentică, că sub asaltul afectiv se ascundea grija pentru semen, participarea nedisimulată. Am înțeles atunci ce importanță avea prezența ei într-un București desfigurat: amintire a altor vremi, dar și adăpost de atitudine, demnitate și abnegație, pildă a ceea ce trebuie să faci — și la ce trebuie să renunți — pentru a rămîne un om. Cu dispariția Soranei Țopa, un anumit București sărăcește, încă o dată.

14 noiembrie 1986

În volumul său de eseuri *Petreceri cu gîndul și inducții sentimentale,* Alexandru George reia una din stăruitoarele afirmații care — printre altele — a contribuit la stabilirea reputației sale de spirit paradoxal. „În calitatea mea de cititor fervent de literatură și de *diletant* în ale criticii..." își începe el un capitol. Or, este evident pentru oricine a urmărit activitatea lui Alexandru George că, departe de a fi un astfel de „diletant", el ocupă în peisajul critic actual locul său, și aparte, și bine stabilit, întemeiat nu doar pe gust, cultură și talent, dar și pe o serioasă îndeletnicire de istoric literar; că din tot arsenalul nu-i lipsește nici una dintre armele criticii. Atunci? Paradox, cochetărie, prea mare modestie, nedisimulat orgoliu? Mai înainte de toate, desigur, dorinţa de a da întîietate vocaţiei sale de prozator, pe care, de altminteri, nu i-o neagă nimeni (ea e evidentă nu numai în cărţile sale de ficţiune, dar şi în cele două volume de eseuri).

Cît despre amestecul de modestie şi orgoliu, Alexandru George este cel care le dozează poate cel mai bine atunci cînd, vorbind despre Costache Olăreanu şi implicîndu-se şi pe sine în acelaşi diagnostic, scrie:

„...există cazuri în care scriitorul modest e de fapt un mare orgolios şi un temerar care-şi asumă un risc imens. Cei care au scris fără a se gîndi la publicarea imediată, care au petrecut o perioadă mai lungă a vieţii elaborînd, ezitînd, cumpănind, revenind asupra textelor lor înainte de orice confruntare, nu au făcut-o din modestie sau pentru că nu ar fi dorit celebritatea, ci de multe ori dintr-un excesiv autocontrol şi, în privinţa aceasta, mărturia mea şi poate aceea a lui Costache Olăreanu ar merita să fie luate în seamă. Modestia aparentă a omului aflat în această situaţie se dublează obligatoriu cu orgoliul faptului de a-ţi făuri destinul în singurătate, adică în confruntarea doar cu tine însuţi, luînd hotărîrea de a te crede doar pe tine.“

Citatul dezminte epitetul — de altminteri deloc peiorativ, dimpotrivă chiar — de spirit paradoxal. Voinţa — sistematică sau nu — de paradox ni se pare absentă la Alexandru George, chiar dacă o bună parte din reflecţiile sale critice merg împotriva ideilor de-a gata, fără urmă de complex faţă de reputaţiile stabilite. Alexandru George nu e paradoxal, el a învăţat însă să gîndească singur şi să se „creadă doar pe sine“, cu simţ al responsabilităţii şi cu luciditate, evident fără urmă din îngîmfarea ce ţine doar de prostie şi de incultură, şi ignorînd idolii. N-ar fi imposibil chiar ca, tocmai pentru a-şi întemeia serios această judecată critică în răspăr, autorul să fi recurs la istoria literară, ce desfide improvizaţia grăbită sau critica de umoare.

Desigur, nu într-un volum de eseuri se va sluji Alexandru George de astfel de arme pentru ipotezele sale, chiar şi cele mai hazardate. Ca, de pildă, în paralela stabilită între Eminescu și Caragiale, al cărei beneficiar este acesta din urmă. Deloc convingătoare, în ceea ce ne privește; extrema modernitate a lui Caragiale ține — credem noi — nu numai de geniul scriitorului, ci și de faptul că epoca s-a întors în urmă, încăpățînîndu-se să ofere modele din ce în ce mai agresive descendenților marelui dramaturg. Comparația prezintă însă avantaje în nici un fel neglijabile. Acelea asumate de orice cultură majoră, ce-și îngăduie luxul — atît de drămuit azi la noi — de a-și repune periodic în discuție — ca pentru a le măsura tăria — valorile cele mai bine împlîntate. În România, un fel de „festivism“ obsedant și ambiant a contaminat și cultura. E lesne de înțeles că o astfel de atitudine nu vine doar din contagiune cu sfera politicului, unde idolatrizarea este obligatorie, dimpotrivă, adesea reprezintă chiar o reacție: o cultură atît de asaltată de politic se agață de marile ei valori. Dar, oricît de explicabilă, atitudinea nu e mai puțin primejdioasă, mai ales că ea privește nu numai pe clasici, dar și pe autori astfel sacralizați încă din cursul vieții sau imediat după. Chiar dacă motivele ar fi nobile, sacralizările definitive, de tipul celor ce acoperă cu laurii sclerozei pe un Labiș sau Nichita Stănescu, sunt paralizante pentru o cultură. Într-un fel, Alexandru George, înfăptuind sacrilegiul de a-l pune în discuție pe însuși Eminescu, cu argumente cam grăbite, vrea parcă să atace răul la rădăcina sa.

A reduce cultura unui popor la un reprezentant, oricît de prestigios ar fi el, i se pare autorului „o păgubitoare și absurdă mutilare“. Așa este, desigur, nu e mai puțin adevărat că legătura fiecăruia dintre noi cu Eminescu e de natură specială, ea nu ține doar de aprecierea valorii, ci dobîndește și o conotație afectivă, de parcă Eminescu ar echivala cu un fel de refugiu suprem spre care revenim ori de cîte ori ființa însăși ne e repusă în chestiune. Există între Eminescu și oricare dintre cei pentru care limba înseamnă o patrie nedesfigurabilă o complicitate atît de strîns întrețesută, încît nici o severitate nu pare a o putea destrăma.

Nu vom fi, bineînțeles, printre aceia care — sincer sau, mai ales, la comandă — s-au indignat și au strigat: sacrilegiu! Am „discutat“ doar acest aspect al nonconformismului lui Al. George de parcă ar fi fost singurul. Era numai cel mai semnificativ. Dar dovezi ale aceleiași independențe de spirit găsim și în elogiul snobismului ca factor de evoluție a unui climat cultural, și în capitolele despre îngîmfarea prostiei, despre inevitabilitatea erorilor critice sau despre utopia naivității. Cu fiecare dintre ele, Alexandru George deschide, împotriva tabuizărilor, a convenționalului, a locurilor comune, a rutinei ce anchilozează gîndirea, noi perspective de discuție. Ceea ce echivalează, în fond, cu o terapie pentru atîtea boli ce-au atacat, în ultima vreme, cultura și viața noastră literară.

Petreceri cu gîndul și inducții sentimentale trebuie citită de toți cei pentru care literatura e și altceva decît o carte de vizită și de... carieră.

1987

9 ianuarie 1987

Cum romanul modern suportă orice — de la eseul filozofic la cel politic, de la lirism la propria-i teoretizare — nu m-aş situa printre cei care i-au reproşat lui Mihai Sin exacerbarea comentariului în dauna firului pur epic, în ultimul său roman *Schimbarea la faţă*. Într-un spaţiu al tuturor drepturilor unde dictează doar voinţa auctorială (cea a personajelor obiectivate aflîndu-se în declin), digresiunea filozofică, istorică, sociologică a dobîndit puteri egale cu ale intrigii, întrerupînd, aşa cum se întîmplă şi la Mihai Sin, naraţiunea, uneori obligînd-o chiar s-o ilustreze. Ni se pare deci că digresiunile asupra psihologiei „micilor şefi“, ca şi a transformării rebelilor în marginalizaţi, sunt cel puţin tot atît de interesante în *Schimbarea la faţă* ca romanul erotic propriu-zis, în fond secundar, provocat mai curînd de criza de adaptabilitate a eroului, juristul Iuliu Brendea, căutînd în iubire puritatea sau împlinirea refuzate în social.

Cum însă filozofia politică a rămas la noi un domeniu total tabuizat, cum textele străine de referinţă nu circulă în România, autorul — ca şi cei mai mulţi, de altminteri, dintre scriitorii noştri ispitiţi de meditaţia socială, istorică, politică — îşi caută exemplele şi sursele acolo unde este oarecum îngăduit. Aşa se explică, fără îndoială, că pentru a analiza un fenomen precum apariţia şi predominarea „micului şef“ cu apucături dictatoriale şi vehementă aversiune faţă de intelectuali, Mihai Sin se întoarce în urmă spre Hitler şi camarila lui, ale căror păcate, orori şi crime nu pot fi circumscrise în această categorie, specifică pentru alt tip de regim social. Categoria îşi are obîrşia în Rusia unui Zinoviev, referinţa aceasta fiind obligatorie, dacă nu chiar exhaustivă. Deoarece, bineînţeles, transplantarea „micului șef“ la noi a luat şi forme locale lesne de determinat. Fascismul și nazismul ca singur orizont explicativ deformează o bună parte din romanele noastre zise politice, atunci cînd sunt aplicate unor realităţi ce nu s-au născut nici în funcţie, nici din pricina lor. În romanul lui Mihai Sin, cum nu e vorba decît de o digresiune, primejdia deformării e mai redusă. Dacă însă proiecţia în nazism ar dispărea, n-ar strica economiei romanului, dimpotrivă. Tot astfel, referința — e drept, pasageră — la mișcarea pariziană îndeosebi şi occidentală în general din mai ’68 ni se pare total inadecvată, realitatea din care s-a născut ea (societatea de consum și abundenţă) fiind antinomică cu cea de la noi (de penurie şi indigenţă). E inutil să dăm aici titlurile studiilor fără de care o societate ca aceea de tip zinovievian nu poate fi comentată cu şanse de verosimilitate, tot nu pot fi ele citite, şi mai ales citate, la noi. Şi aşa au circulat în Bucureşti destule zvonuri asupra dificultăţilor de care s-ar fi lovit Mihai Sin la cenzură, cu romanul său.

Or, este evidentă, în *Schimbarea la faţă*, ambiţia de a depăşi ceea ce am numit odată realismul critic şi cotidian pentru a trece la o meditaţie asupra sensului metamorfozelor sociale ce s-au desfăşurat după război la noi. Realismul critic şi cotidian a fost preluat într-un fel de noul val de prozatori, îmbinîndu-se în prozele lor scurte, doar aparent paradoxal, cu textualismul. Pe Mihai Sin îl despart de acești prozatori nu numai indiferența faţă de noile forme de experiment, dar și, într-un fel, anti-caragialismul său. Ceea ce nu înseamnă, bineînţeles, că autorul l-ar gusta sau nu pe Caragiale (de unde s-o ştim?). Ci doar că tipul de umor specific caragialesc, adoptat de cei mai mulţi dintre autorii noştri de proză scurtă, nu încape în proza lui Mihai Sin. Sarcasmul, în schimb, da. Din plin. Şi mînia. Și îndîrjirea — categorii absente din universul caragialesc. Pînă şi ironia dobîndeşte, la Mihai Sin, conotații violente. Poate că în bună tradiție ardelenească — deși ne ferim, în general, de regionalisme ca repere culturale — Mihai Sin e de partea seriosului. Mihai Sin — sau personajul său, cînd narator, cînd redus la tăcere de preeminența auctorială — nu transcrie stereotipurile decît spre a întări diagnosticul iremediabil de vulgaritate. Ca și băutura, ca și stilul petrecerilor, ca și crîșmele, ca și ședințele, limbajul contribuie doar la atmosfera irespirabilă. Pentru ca impresia să fie și mai pregnantă, limbajului vulgar i se opune cel aproape clasic, surprinzînd prin puritatea lui, al unui pastor sas care, învățînd româna din cărți, a ferit-o de transgresiunile ei argotice.

Fiindcă am pomenit de regionalisme — și spre a infirma filiația transilvăneană sugerată — am putea, pînă la un anumit punct, vedea în personajul principal al *Schimbării la față* un avatar al atît de moldoveanului inadaptabil (același împotriva căruia se ridica și se zbătea Mircea Eliade în articolele lui de tinerețe). Altă rădăcină ce trebuie însă imediat dezisă. Deoarece eroul moldovean de atunci se vedea înfrînt de trecerea spre modernitate a orașului românesc. Era ca un salt ce nu izbutea să-l facă dintr-un secol într-altul. Pe cînd lui Iuliu Brendea i se cere să se acomodeze cu o „schimbare la față“ ce nu merge în sensul unei evoluții, ci al unei pociri. Un sat fără țărani, un oraș cu o populație migratorie (nu mai sunt țărani, dar n-au devenit încă orășeni), un univers al mirosurilor tari (evocate obsesional în *Schimbarea la față)*, al cuvintelor murdare, al crîșmei cu mahorcă, bere, votcă, încăierări și muzică asurzitoare (sonorul pus la maximum e una din figurile centrale ale acestui spațiu fără de tăcere), un univers al sexualității primare, al hazului de necaz, al bășcăliei fără de bucurie, un univers de unde au fost alungate referințele morale, nu din indiferență sau nu numai, ci fiindcă se dovedesc dăunătoare oricărei ascensiuni sociale. Un personaj, Pătru Gheorghe, e simptomatic din acest punct de vedere. Sosit de la țară, el este șofer în același I.A.S. unde lucrează ca jurist Iuliu Brendea, căruia îi place să-l asculte tocmai pentru că din copilăria lui țărănească i-au rămas cîteva principii și un stil de înțelepciune ce presupune o tradiţie. Or, acuzat de furt, şi apărat de acelaşi Iuliu Brendea, şoferul-ţăran îi rezervă o surpriză: nu numai c-a furat (cine nu fură?), dar a şi „cumpărat“ „martorii“ spre a cîştiga un proces pe care buna-credinţă a avocatului său nu putea decît să-l piardă. Dezamăgirea lui Iuliu Brendea e atît de intensă, încît se extinde şi asupra vieţii lui personale, şi nu ni se pare străină de deteriorarea — destul de bruscă — a relaţiilor dintre el şi iubita lui, Valeria.

O iubire în care îşi pusese întreaga speranţă de purificare. Cu Valeria se duce la pastorul sas — şi cu acest drum al lor la ţară începe romanul, ce se va încheia, fără ea, printr-un alt drum, de data asta al deriziunii: către un bloc la munte, unde îşi va petrece un revelion de deşănţare a poftelor elementare: băutură, mîncare, dans, muzică asurzitoare — instincte ce-ar putea fi taxate drept animalice, dacă autorul nu ne-ar atrage atenţia că, probabil, nu animalele ies desconsiderate din astfel de comparaţii.

Între aceste două drumuri, domneşte fragmentariul: ca într-un montaj cinematografic corespunzînd unor altor reguli decît celor clasice de înlănţuire a unei acţiuni, apare cîte un personaj pe care nu-l vom mai întîlni, un oraş unde nu ne vom mai întoarce, un peisaj doar întrevăzut. Puzzle sau caleidoscop recompunînd nu o naraţiune propriu-zisă, ci un univers din care fiecare componentă ne aruncă spre o alta — chiar dacă aparent separate şi uneori contradictorii. Între ele, comentariul nu-şi ia măcar precauţia de a se da drept al unui personaj sau al altuia; într-o astfel de dezordine a nesemnificativului, doar el impune un fir conducător şi — atunci cînd nu se îndreaptă spre referinţe inadecvate (ca aceea la nazism) — impune o coeziune.

Fără digresiunea asupra tipologiei „micului şef“, de pildă, ceva din substanţa *Schimbării la faţă* ar fi iremediabil pierdut. După ce-şi ia precauţia de a aminti că uneori autoritatea acestora se poate sprijini şi pe valoare, autorul-narator sau autorul pur şi simplu se lansează într-o lungă diatribă împotriva acestei specii de „jigodii sociale“, cum le spune el. Cităm:

„...unduindu-se [...] şi gudurîndu-se galeş faţă de cei deocamdată mai mari şi mai tari decît el, ca în clipa următoare să devină sumbru, terorizîndu-şi subalternii. [...] Într-o bună zi, inevitabilul s-a produs: jigodia asta de om, în care nimeni n-avea încredere, dar care, printre altele, începuse să se impună şi prin faptul că inspira un sentiment de jenă sau cel puţin de insecuritate, această hazna cu două picioare, trunchi, mîini şi cap, care putea vorbi ceasuri întregi fără noimă despre caracter, idealuri şi cinste, acest jeg cu înfăţişare omenească a fost promovat devenind şef [...] un şef mărunt, dar şef absolut faţă de cei din subordinea sa.“

Un primar din această carte, el însuşi deci şef, vede cu dezgust apărînd această specie de şefi foşti gudurători şi spune unuia dintre ei:

„...principala calitate pe care o văd la cîţiva dintre voi este şiretenia, o şiretenie fără linişte, nemaiîntîlnită, prin care vă calculaţi şi vă drămuiţi fiecare cuvînt, vă controlaţi cel mai mic gest, puteţi fi, exact cînd vreţi şi cînd consideraţi că trebuie, aroganţi, cinici, umili, veseli, dispreţuitori sau amabili. Uneori, destul de rar din fericire, am impresia că nici nu existaţi, că nu sunteţi decît nişte întruchipări ale şireteniei care a pus stăpînire pe voi şi vă locuieşte definitiv. V-aţi transformat în vînători şi vă vînaţi unul pe altul. [...] Iată, mi-am spus: a apărut o specie nouă.“

Acestei specii de candidaţi la şefie sau de şefi plini îi aparţin şi semidocţii pentru care autorul se deplasează pînă la Hitler pentru a-i găsi, cînd îi are, de fapt, ca şi pe „micii şefi“, la îndemînă.

„Complexele de inferioritate pe care, fără îndoială, le-or fi avut cîndva se transformaseră pe nesimţite şi în circumstanţe greu de identificat în complexe de superioritate. [...] Intelectualii erau totdeauna urîţi şi dispreţuiţi de aceşti semidocţi, cu atît mai mult cu cît semidocţii au pus mîna pe putere.“

În astfel de perioade — sau chiar epoci întregi — de „schimbări la faţă“ ce duc spre apariţia noilor specii, să fie oare de mirare ca personaje precum acela al lui Mihai

Sin, dăruite cu o conştiinţă, să se simtă inadaptabile? La urma urmei, doar inadaptabilităţi de acest tip mai pot da măsura unei elementare demnităţi omeneşti. Aceasta e, după noi, adevărata dramă din *Schimbarea la faţă*, mult mai mult decît una erotică, ce ni se pare, în ciuda aparenţelor, secundară. Nu pretindem însă că lectura noastră e singura posibilă pentru romanul lui Mihai Sin.

22 ianuarie 1987

Festivalul de toamnă al Prisului s-a încheiat cu *Opera de trei parale* a lui Brecht în regia lui Strehler, unul din „evenimentele“ cele mai aşteptate ale stagiunii, şi probabil cel mai dezamăgitor. Deoarece spectacolul fastuos, masiv şi plicticos al lui Strehler la Teatrul Châtelet, unul din cele mai trîmbiţate ale Parisului, pune din plin problema desuetudinii uneia dintre dogmele statornice ale aşa-zisei avangarde teatrale de după război: brechtianismul. Scena pariziană mai este încă plină de accesoriile dogmei, ce au dispărut din celelalte domenii artistice. În seara premierei, sala număra, în afară de personalităţile pariziene, pe toţi acei brechtieni notorii care, vreme de vreo trei decenii, au impus moda în teatrul parizian. Aplauzele politicoase şi stingherite nu subliniau, într-un astfel de context, doar un eşec al lui Strehler, ele erau şi un constat al depăşirii operei brechtiene, a cărei ideologie primară nu mai putea fi salvată de cîntecele lui Kurt Weill. Desigur, o distribuţie internaţională, dar fadă (în afara singurei cîntăreţe actuale ce se situează în filiaţia Lottei Lenya: Milva), o concepţie cînd greoaie, cînd prea insistent satirică erau responsabile, în primul rînd, de această cădere. Strehler are obiceiul să alterneze momentele de graţie cu ratările (astfel, după cea mai extraordinară *Furtună* a lui Shakespeare ce ne-a fost dat s-o vedem, el a semnat, tot la Teatrul Europei, o laborioasă şi neinspirată *Iluzie comică* a lui Corneille). Strehler, ce se închină, cum ştim, mai ales la doi „maeştri“, Goldoni şi Brecht, a montat pentru a treia oară *Opera de trei parale.* Prima oară în 1956; Brecht însuși, cu puțin înainte de a muri, se dusese la Milano și fusese entuziasmat: cu Piccolo Teatro, Strehler, declarase Brecht, îi întinerise opera, îi reinventase sarcasmele. Fusese o apoteoză pentru dramaturgul german, care — n-ar trebui niciodată s-o uite cei ce încearcă să facă din el un nonconformist — primise Premiul Lenin pentru pace, cu un an înainte. Reluarea, sub altă formă, a spectacolului la Piccolo Teatro, în 1972, nu reprezentase o dată. Acum însă reprezintă. În ciuda decorului lui Frigerio (chestiunea e strămutată în Brooklyn-ul începutului de secol), la acest rendez-vous nu s-au aflat nici inspirația lui Strehler, nici magia cîntecelor lui Kurt Weill ce-au acoperit multă vreme cu o pojghiță incantatorie maniheismul ideologic brechtian, didacticismul său. Acestea din urmă au dominat pe scena de la Châtelet. Să ne mai mirăm de o cădere pe care o analizează cel mai pregnant Dominique Fernandez, în *Le Nouvel Observateur:* „Ce ne-a fost dat să vedem acum la Châtelet nu e nici poetic, nici derizoriu, doar greoi, plicticos. [...] Să fie vorba de un accident de parcurs sau, după 60 de ani, asistăm la sfîrșitul unui mit?“

Nu al unui mit, ci al unui conformism.

23 ianuarie 1987

Mitul pagubei se intitulează primul volum în limba română al Sandei Golopenția, apărut la editura Hiatus de la Providence, în Statele Unite, unde autoarea este, de altminteri, profesoară universitară. Titlu paradoxal. Oricine o cunoaște pe Sanda Golopenția și i-a urmărit cariera științifică nu-i poate asocia numele decît cu noțiunea de reușită. Paradoxul nu e însă unul formal, miezul lui existențial depășește epifenomenele sociale sau profesionale pentru a deveni, într-un fel, exemplar. Ceea ce transformă volumul, alcătuit în mare parte din articole deja publicate, într-un soi de manual de exil, o primă treaptă spre acel eseu asupra înstrăinării pe care suntem, de acum înainte, în drept să-l așteptăm de la autoare. A unei duble înstrăinări: cea trăită în țară, cea asumată în exil. Deoarece „mitul pagubei“ a fost mai întîi în România sinonim, pentru Sanda Golopenția, cu noțiunea însăși de demnitate.

„De timpuriu — scrie ea — de cînd copil am înțeles vag moartea tatei [dispărut în închisorile comuniste, *n.n.*], inversarea valorilor, nevoia de a te ascunde pe tine cel adevărat privirilor vrăjmaș primejdioase din jur și de sus, am înfiripat un gînd pe seama căruia trăiesc și astăzi, în alt loc, la altă vîrstă. Că numai ceea ce ți-e spre pagubă e corect. [...] Paguba e singura relație adevărată și corectă în raport cu ceea ce se petrece. Cîtă vreme pierzi, cîtă vreme alegi greul (și greul e să pierzi, îmi ziceam), ești drept și curat. Seara deci, în cuvinte sau în oboseală amuțită îmi spuneam–arătam: ai pierdut astăzi, îți meriți odihna. Și mă culcam împăcată. Acest *trebuie să pierzi* e unul din lucrurile pe care le-am adus din România aici. [...] Am luat cu mine, printre lucrurile de uz zilnic, această perfecționată experiență de inadaptabilitate aici, unde adaptarea sau moartea par deviza.“

„Paguba“, o consfințire a cinstei, nu e un dat temperamental, ci o ucenicie, o strădanie de-a-ndoaselea spre a nu fi selectat.

„Faptul că selecția se desfășoară negativ, că alegerea se face în funcție de defecte iar nu de calități, te conduce în România pe neobservate la o anticonduită. Nu mai dorești, adînc, să fii selectat.“

Iar dacă ți se întîmplă așa ceva, „ai impresia că ți se cere o reparație“. Nu neapărat față de ceilalți, ci în primul rînd față de tine. După cum ostilitatea între victime (acele scene, cuvinte sau priviri urîte dintr-un autobuz bucureștean, unde fiecare își revarsă asupra semenului înverșunarea pe care nu îndrăznește s-o îndrepte împotriva adevăratului vrăjmaș — puterea) nu e sigur că nu-i, în fond, o autoostilitate.

O „ostilitate de rob“, pe care autoarea o va percepe mai tîrziu, pe drumurile exilului, la mai toți fugarii și emigranții Răsăritului. În privirile lor. Nu doar ura o explică. Ci, mai întîi, „viața plină de mărunte șicane sau mari blocări, interdicții, devieri“ ce nu oferă nici un răgaz pentru a relua contactul cu un eu dezbărat de constrîngerile contingente. Apoi, „pentru că nefiind în măsură să despărțim vina de nevină, vinovații de victime, fiecare din cei la care priveam era amîndouă și îl aținteam cu ostilitatea și dezaprobarea cu care întîmpini o închipuire monstruoasă, îndîrjiți împotriva călăului și îndîrjiți împotriva victimei deopotrivă. În sfîrșit pentru că privind astfel, ostil, rece, rigid, păstram nădejdea că nu ne vom contamina integral, că vom conserva o brumă de diferență, că putem învăța să privim la noi înșine ceva mai împăciuit".

Privirea aceasta, „ostilitatea de rob" diferențiind pe cei din Răsărit de restul oamenilor sunt cele dintîi care dispar din bagajul refugiatului. Sanda Golopenția concepe acest bagaj ca pe un fel de „geamantan-patrie".

„Mi s-a părut că el va trebui să cuprindă obiecte care au aparținut părinților și bunicilor, daruri de la unchi și veri, lucruri de la prieteni — de sămînță —, toate cărțile românești care-mi plac, obiecte țărănești cu miros de fum sau de mujdei care să-mi aducă aminte de drumuri la munte și de cîmpie. Mi-am luat lumea în traistă. [...] Trăiesc și acum în geamantan. În geamantanul cocon. În geamantanul patrie."

În „geamantanul patrie", alături de aceste obiecte, se află, bineînțeles, „mitul pagubei". Iar alături de el, mai curînd, făcînd parte din el, limba română. Care, nemaifiind vorbită acolo unde te aruncă exilul, trebuie neapărat scrisă. De ce neapărat? Și pentru cine? Capitolele cele mai interesante din cartea Sandei Golopenția sunt consacrate transplantării unui cărturar aparținînd uneia dintre culturile zise „mici" într-o cultură „majoră", unde, spre a se integra, trebuie în general să-și sacrifice bunul cel mai de preț: limba. Or, cărturarul exilat are de comunicat culturilor zise „majore" cîteva date fundamentale ale „pagubei" sale naționale. Misiunea — deoarece e vorba de o „misiune" — nu constă doar în a „întregi cultura românească adăugîndu-i partea pe care regimul actual din România o ține în umbră": închisorile, Basarabia, Bucovina, Herța, mizeria, grevele, viața religioasă, manuscrisele interzise etc. etc., adică „toată această cultură complemen-

43351

tară, această cultură a petelor albe, care abordează ceea ce intelectualii din ţară sunt siliţi să evite sau să eludeze". Mai putem, sugerează autoarea, aborda şi alte teme: ca aceea a marginalităţii noastre culturale. „Românii ca outsideri. Permanenţa acestei atitudini în cultura noastră şi formele pe care ea le-a îmbrăcat în decursul timpurilor." Mai revelatoare decît marginalitatea, mereu invocată de către complexele noastre de inferioritate, ni se pare „tema culturilor care amuţesc, a limbilor care pîlpîie, pe care nimeni nu simte că ar fi să le ştie în afară de cei care s-au născut în ele, a literaturilor care nu-i bucură decît pe cei care le-au produs, a suferinţelor unui popor despre care nimeni nu vorbeşte. [...] «Cum poate cineva să fie român?» Tema istoriei vrăjmaşe, a creativităţii cu multiplele-i faţete, altele decît cele obişnuit considerate importante în cadrul culturii occidentale. [...] Tema culturilor care, aşa cum e cazul culturii româneşti, ar avea atîtea lucruri de oferit, dar nu au descoperit încă drumul spre ceilalţi. A culturilor cărora li se contestă încă dreptul de a dărui şi modela şi care nu au dezvoltat strategiile necesare pentru a depăşi această stare de fapt."

Orice scriitor ce alege exilul, lovindu-se de greutatea de a comunica aceste teme unor culturi majore ce i se par indiferente, are de săvîrşit o alegere, în jurul căreia este dusă şi dezbaterea din paginile Sandei Golopenţia: fie se strămută, cu limbă cu tot, în cultura ţării de adopţiune, în care caz cultura română „mai pierde încă o voce", deşi se va mîndri cu ea; fie, conform mitului păgubosului, scrie mai departe în româneşte. Dar pentru cine? Pînă la publicul cititor din ţară nu mai ajunge. Iar cel din exil n-are cum să fie unitar; răspîndiţi pe toate meridianele, exilaţii sunt mai la curent cu cultura ţării de adăpost decît cu aceea din România. Au modelul nostalgic al trecutului, prezentul le este interzis. Nu riscă ei să devină ceea ce autoarea numeşte, în alt context, „oameni fără jurnal, popoare fără istorie, case de lemn dispărute fără urmă"?

E curios cum Sanda Golopenţia uită, în această dilemă, să citeze pe cel care-a rezolvat-o fără a sacrifica nimic, şi nici măcar n-a părut a-şi pune întrebarea „cum

BIBLIOTECA PUBLICĂ
„ST. O. IOSIF"
Str. Popa Tatu nr. 78
— BUCUREŞTI —

poţi să fii român?“ Pe Mircea Eliade, netraumatizat de obsesia culturilor mici şi mari, scriindu-şi opera ştiinţifică în franceză, pe cea literară în română, lăsînd traducerii să fie puntea de legătură dintre cele două domenii. E o omisiune ce-i îngăduie autoarei să fie credincioasă mai departe „mitului pagubei“. Chiar cu atît de puţine şanse de comunicare (și cu publicul străin, dar şi cu românii din ţară sau din exil), ea alege mai departe limba română. Deoarece, înainte de a se adresa cuiva, un scriitor se exprimă pe sine. Şi e natural, după autoare, s-o facă în „limba în care ne-am născut, limba întîilor noastre acceptări şi luminări, limba minţilor noastre“. Ea este tot atît de a noastră pe cît trupul. Iar dacă unii ar aminti că ne putem modifica acest trup, pielea, sîngele, inima şi cu atît mai mult limba, Sanda Golopenţia le-ar replica, aşa cum o și face, că „există primejdia respingerii de către corp a celor ce nu-i aparţin. [...] Inimii transplantate corpul îi rezistă neîmpăcat. De ce nu ar exista un fenomen analog al respingerii de către minte a limbii care nu a fost cea prin care ea s-a deschis? Al morţii mentale provocate de corpi lingvistici comuni. De ce ar reprezenta garanţia unor fapte majore o minte divizată în care limbajul interior, în care visăm, și limbajul exterior pe care îl adresăm semenilor noștri nu sunt în raport de continuitate? [...] Artificială ca deprindere, temei de scindare, o limbă «majoră» nu este, pentru cel care nu s-a născut în ea, garanţia unei creații majore. [...] Româna este o formă de viaţă mentală așa cum animalele și plantele sunt forme vitale.“

Desigur, Sanda Golopenţia nu exclude cazurile de autenticitate în trecerile spre alte limbi — ea însăși îi citează, de altfel, pe un Ionesco sau pe un Cioran. Dar, cînd are de ales, alege „româna ca formă de viaţă mentală“. Nu ne preocupă aici faptul că are sau nu dreptate (e un domeniu al indicibilului unde nu există instanţă de judecată), ci fecundul paradox ce justifică titlul volumului: la Universitatea din Providence, în plină Americă, o profesoară care-și ține cursurile de semiologie în limba engleză, mînuind-o fără ezitare — un exemplu deci şi de adaptare, şi de carieră încununată de succes — pledează, la modul „păgubos“, pentru exprimarea în limba din „geamantanul-patrie“. Trebuie, conchide Sanda Golopenţia, „dată limbii române o şansă, vorbind-o sau scriind-o. Făcînd astfel nu săvîrşim un gest donquijotesc, ci ne înscriem într-o continuitate esenţială faţă de principiul vitalităţii noastre intelectuale“.

Azi, cînd absurda politică anti-intelectuală a oficialităţii de la Bucureşti aruncă spre exil din ce în ce mai mulţi scriitori români, cartea Sandei Golopenţia ni se pare unul dintre cele mai incitante subiecte de dezbatere. Cu cît este mai atacată cultura română, cu atît răspunderea faţă de ea devine mai acută. Acest simţ de răspundere, trăit pînă la dramă şi exacerbare, o strămută pe Sanda Golopenţia de la Providence în plin centru al culturii române. Geografia dispare în folosul întrebării spornice.

13 februarie 1987

Tot gîndindu-ne la felul în care tovarăşul Dulea a încălcat Statutul Uniunii Scriitorilor, îndrăznind să şteargă de pe lista premiilor pe 1984 (palmaresul era stabilit de un juriu competent, ales de Consiliul Uniunii) o carte a lui Norman Manea, *Pe contur;* iar pe 1985 repunînd în cauză *Urcarea muntelui,* de Ileana Mălăncioiu, ne-am ciocnit de o întrebare: ce va face juriul cînd, avînd de premiat cărţile apărute în 1986, va ajunge la debutul de poezie? Va pune în dreptul rubricii: nu se acordă? Va avea curajul să adauge pentru ce? Pur şi simplu pentru că, în 1986, n-a apărut *nici un* volum de debut în poezie. Debuturile colective — o ştim — le înlocuiesc pe cele individuale (inutil de adăugat că un volum colectiv nu poate fi premiat). Nu se va reveni niciodată prea mult asupra acestui subiect, deoarece (indiferent chiar de un premiu sau altul) el dezvăluie politica generală a puterii faţă de tineret. Politică ce s-ar putea rezuma într-o simplă formulă: decapitarea viitorului. Numai un viitor retezat poate duce pînă la capăt opera de lichidare a culturii în curs de desfăşurare, şi cu care este însărcinat acum tovarăşul Dulea.

În acest proiect vin să-l ajute, să pună umărul, şi inşi care se pretind scriitori şi, în general, sunt încadraţi ca atare. Eugen Barbu, de pildă, cu interminabilul său serial asupra poeziei tinere. Aici trebuie să facem o pauză şi o *mea culpa*. Nu ne-am străduit să urmărim căznitele-i elucubraţii, ştiind, pe de o parte, că e o cinste în literatura noastră de a fi atacat de un astfel de condei al sudalmei, iar pe de alta că, în România, cititorii dau dovadă de suficient gust pentru a se arunca tocmai asupra cărţilor luate de Eugen Barbu „în băşcălie". Dar, dacă a fi injuriat de patronul *Săptămînii* şi de plagiatorul din *Incognito* este o cinste pentru orice scriitor și o indicaţie de valoare pentru cititori, nu același lucru se întîmplă şi la nivelul unde se duce lupta împotriva culturii române. Campaniile lui Eugen Barbu au drept rezultat aproape automat excluderea celor atacaţi, a tinerilor îndeosebi, din planurile editoriale. Astfel, au fost scoşi din plan şi Alexandru Muşina, şi Florin Iaru, și Gheorghe Crăciun, şi Mariana Marin. Faptul că Eugen Barbu este ascultat nu l-a împiedicat să scrie și el un memoriu împotriva tovarăşului Dulea, ce i-ar fi interzis un scenariu de film. Ca şi Corneliu Vadim Tudor, sub al cărui nume generic se spune, la Bucureşti, că se ascunde o adevărată cooperativă a penelor furioase — de la Eugen Barbu la Dan Zamfirescu şi pînă la cel mai înveninat dintre neoproletcultişti: Mihai Ungheanu. Că l-a compus singur sau în cooperativă, un memoriu asemănător împotriva tovarăşului Dulea ar fi semnat şi bardul cu pricina. Chiar dacă este adevărat, astfel de ciocniri personale (neoproletcultiștii s-au specializat în memorii de delaţiune) nu împiedică în nici un fel puterea de a-și îndeplini planul de demolare servindu-se şi de valeţii ei întru protocronisme.

În orice caz, dacă tinerii deţin prioritatea la scoaterea din plan, n-au, bineînţeles, şi exclusivitatea. Se ştie prea bine că propunerile editoriale, odată centralizate, ajung pe biroul tovarăşului Dulea, care elimină din plan nu atît cărţile, cît autorii. Prima selecţie se face pe persoane. Sunt neagreaţi autorii „cu probleme" sau cei care şi-au exprimat public nemulţumirea. Nu sunt refuzaţi imediat, ci amînaţi. Aşa s-a întîmplat cu Ileana Mălăncioiu *(Urcarea muntelui)*, cu Mircea Dinescu *(Rimbaud Negustorul)*, cu Mihai Sin *(Schimbarea la față)* etc. etc. Iar dacă, pînă la sfîrșit, o carte apare provocînd vîlvă, dacă se consideră că nenumăratele trepte ale cenzurii au fost ineficace, se interzice să se mai vorbească despre carte în presă şi sunt luate măsuri administrative împotriva celor ce i-au propus sau îngăduit apariţia. De ce a fost pensionată cu atîta grabă Elena Docsănescu de la Consiliul Culturii, de ce nu mai e Mircea Sîntimbreanu director la editura Albatros, de ce a fost mutată din editură Gabriela Negreanu? În ultimele două cazuri, cel puţin, pentru că nu au cenzurat şi mai aprig volumul Ilenei Mălăncioiu.

Dacă faţă de scriitorii care au deja un renume se iau totuşi unele precauţii (tăiate, spintecate, atrofiate, cărţile lor sfîrşesc cel mai adesea prin a apărea, chiar dacă li se pregătește cîte un proces stalinist cu cititorii după aceea, ca lui Octavian Paler), în schimb, tinerii ce n-au avut încă prilejul de a se afirma pe măsura valorii lor rămîn pur şi simplu nepublicaţi. Chiar dacă le-a apărut un prim volum, la al doilea vor fi refuzaţi sau scoși din plan. Aşa se întîmplă cu Ion Mureşan, Ioan T. Morar, Liviu Antonesei (după ştiinţa noastră, n-are nici o carte publicată), Dan Petrescu (n-a apărut decît într-un volum colectiv de debut) sau Ioan Radin.

Or, fără două cărţi nu poţi intra nici în Uniune. E drept că nici cu două cărţi nu mai ai șanse, de cînd cu resurgența „dosarului“.

Dosar de cadre ce străjuieşte şi la porţile revistelor neoproletcultiste, năpădite de tot felul de versificări şi rimări de cult şi osana, în timp ce adevăratele talente se văd sistematic marginalizate, mai ales dacă au avut șansa — estetică — de a fi trecut prin fostul Cenaclu de Luni al lui Nicolae Manolescu, sau de a fi fost antologate de Mircea Iorgulescu în *Arhipelag* ori de Ov. S. Crohmălniceanu în *Desant '83*. E prea tîrziu pentru a-l mai evacua pe un Mircea Cărtărescu din locul său necontestat de şef de generaţie, dar poate fi încercată marginalizarea întregii generaţii '80.

A fi tînăr, a avea talent şi caracter în România, în clipa de faţă, sunt trei motive de persecuţie consecventă. În faţa unui astfel de zid, unii tineri, din fericire nu prea numeroşi, alunecă pe calea compromisului. Cred că pot renunţa la caracter continuînd a avea talent. Pe această cale a început să păşească, de pildă, Ioan Lăcustă. Prinşi între strategii şi ambiguităţi, cîţiva bîjbîie. Preferăm să nu-i numim încă.

Toţi cei ce s-ar lăsa ispitiţi de compromis sau de putere, dacă nu le-ar fi de ajuns pildele unor predecesori nu mai puţin dotaţi ca ei şi care, în ciuda unor debuturi strălucite, s-au pierdut ca sacriitori, rămînînd cu fosta speranţă de viitor pe care o constituia primul lor volum, ar fi bine să privească mai atent în jurul lor, pentru a constata că, în orice caz, puterea îi preferă pe veleitari, pe neînzestraţi, cultura reprezentînd pentru această putere un fel de păcat originar de neşters, un sîmbure de primejdie în sine, o pată la dosar. De n-ar fi să privim decît în paginile *Luceafărului* şi ale *Săptămînii*, unde se lăfăie Nicolae Georgescu, Artur Silvestri, A. I. Zăinescu, Iulian Neacşu, Nicolae Ţic, Narcis Zărnescu, ca să nu mai pomenim de „cooperativa“ Corneliu Vadim Tudor.

Ce va face, cu destinul ei potrivnic, generaţia '80, e prea devreme pentru a şti. În schimb, e uşor de bănuit, încă de pe acum, proiectul puterii, a cărei insignă dominantă este demolarea. Piatră de piatră, cenzură după cenzură, scoatere din plan peste amînare în plan. De parcă totul ar fi sistematic pus la punct pentru ca literatura română să nu mai aibă decît trecut. Prezentul e subminat, viitorul, repetăm, tinde a fi retezat. Spunem, cu o urmă de speranţă, „tinde“, deoarece în această înfruntare puterea, în clipa de faţă superreprezentată de tovarăşul Dulea, totuşi nu este singură. În faţă se află şi scriitorii. Unii de neclintit, alţii obosiţi, unii disperaţi, alţii determinaţi — cu toţii însă siliţi să constate că numai împreună ar putea trece prin zid. Ar reprezenta, în orice caz, o mare, gravă răspundere dacă scriitorimea română s-ar dezinteresa de propriul ei viitor, personificat de generaţia '80. La urma urmei, n-ai decît tineretul pe care-l meriţi. Se poate ajunge şi la situaţia-limită în care să ai ce să transmiţi, dar să nu mai ai cui. Orizontul e însă şi aşa destul de întunecat ca să nu-i mai suprapunem nori de sumbre prevestiri.

20 februarie 1987

Iar tovarăşul Dulea.

Omniscient și omniprezent, nu îi este de ajuns să blocheze planurile editoriale, să cenzureze premiile, să sărăcească şi mai mult biata, săraca noastră producţie cinematografică. El combate valoarea şi cultura sub toate formele ei. Una dintre ele, şi nu cea mai de pe urmă, se exprimă în reviste. După ce, prin tov. Dulea şi prin zelul supus al președintelui Uniunii Scriitorilor, D. R. Popescu, s-a interzis ieşirea pe piaţă a ultimului număr din *Secolul 20*, la Consiliul Culturii — unde altădată se dădeau doar „indicaţii“, iar azi plouă cu sancţiuni — s-a luat hotărîrea ca redactorul-şef al *Vieții Românești*, Ioanichie Olteanu, să fie dat afară şi scos la pensie, iar secretarul de redacţie Gheorghe Pituţ să nu mai aibă răspunderea *Almanahului*.

Pretextul: nişte ilustraţii din acest *Almanah,* considerate „licenţioase“. Pretextul poate fi bun pentru Consiliul Culturii (găsește și el ce poate), nu și pentru cei care au urmărit *Viața Românească* sub direcţia lui Ioanichie Olteanu și au văzut cum, în ciuda economiei sîngeroase de hîrtie la care a fost supusă, ajungînd să nu mai fie decît o broșură, ea și-a lărgit mereu sfera de interes.

Mai mult, *Caiete critice*, publicaţie editată de *Viața Românească*, a devenit cea mai serioasă revistă românească de critică, avînd un colectiv redacţional de primă însemnătate (Eugen Simion, Mircea Iorgulescu, Ion Bogdan Lefter, Damian Necula). *Caietele critice* nu sunt atacate doar de neoproletcultiști, ci și de D. R. Popescu, care cheamă la ordine și la Uniune pe responsabili, pentru a le reproşa că nu cer colaborarea unor personalităţi de prim-plan ale anticulturii, ca Ion Lăncrănjan, de pildă, sau Dinu Săraru, ca să nu mai vorbim de purtătorul de dogmă al grupului neoproletcultist, Mihai Ungheanu. Deoarece e o legendă, finalmente, că D. R. Popescu a fost pus în fruntea Uniunii pentru a menţine echilibrul între grupuri, cum se spune, expresie falsă de altminteri, deoarece nu există în viaţa literară două grupuri, ci pe de o parte majoritatea scriitorilor, pe de alta, un grup într-adevăr, care fie că se numeşte neoproletcultist, protocronist sau noua dreaptă, şi-a făcut din lupta împotriva a tot ceea ce reprezintă valoare la noi o vocaţie şi negativă şi pernicioasă. Cum să ţină D. R. Popescu balanţa sau echilibrul între grupuri, cînd el a definitivat la *Luceafărul* pe cei pe care, reluînd expresia lui Dobrogeanu-Gherea, Mircea Iorgulescu îi numea criticii „volintiri"? Mircea Iorgulescu se oprea la cazul lui Nicolae Georgescu, dar termenul se poate extinde şi la publiciştii în sens caragialesc, ca Artur Silvestri, A. I. Zăinescu, Iulian Neacşu, cu toţii confirmaţi în post tocmai de D. R. Popescu.

Ne-am îndepărtat de *Viața Românească?* Nu atît cît s-ar părea, deoarece, cum spuneam, ea editează, în colaborare cu Biroul Secţiei de critică şi istorie literară a Asociaţiei Scriitorilor Bucureşti, *Caietele critice* şi, asemenea tuturor ţapilor ispăşitori, nu e imposibil ca Ioanichie Olteanu să plătească şi pentru tipăritura anexă. La urma urmei, el a fost dat afară pentru nişte desene publicate nu în *Viața Românească* însăşi, ci în *Almanah*, deci tot într-o publicaţie anexă. Ar mai rămîne de ştiut dacă şi în acest caz D. R. Popescu şi-a asumat răspunderea dării afară, după cum şi-o asumase pe aceea de a duce şi conduce atacul împotriva *Secolului 20*.

Evident, nu e primul avatar al *Vieții Româneşti*, şi cum revista aceasta, întemeiată de Constantin Sterte şi G. Ibrăileanu, se confundă cu una din tradiţiile culturale româneşti, ar fi bine să reamintim pe cîteva cel puţin dintre ele. O primă oară, *Viața Românească* şi-a încetat apariţia în 1940. Nimic anormal, deoarece publicaţia democrată de stînga era în contratimp cu dreapta dominantă de atunci. Să amintim, într-o paranteză, că revista a fost condusă şi de Constantin Vişoianu, mai apoi preşedintele Comitetului Naţional Român în exil. *Viața Românească* reapare, tot atît de normal, în noiembrie 1944, sub direcţia lui Mihai Ralea şi D. I. Suchianu. Şi e, iar, în firea, dacă nu a lucrurilor, cel puţin a timpului, să fie suprimată din nou în iulie 1946, partidul comunist ce o sprijinea nemaiputînd suporta — suntem în pre-zilele realismului socialist — să vadă printre colaboratori pe Hortensia Papadat-Bengescu, F. Aderca, Ion Biberi, Ioan D. Gherea, Mircea Florian, Eugen Relgis, Victor Papilian, Alexandru Ciorănescu şi pe mai tinerii Ion Caraion şi Virgil Ierunca.

În haină total stalinistă, va fi republicată în 1948, din comitetul de redacţie făcînd parte — şi aceste nume spun totul — Leonte Răutu, Miron Constantinescu, Ion Călugăru, Nicolae Moraru. Între 1950 şi 1959, dispare această casetă redacţională, nemaifiind menţionaţi decît un redactor-şef, Ov. S. Crohmălniceanu, şi doi adjuncţi a căror alăturare e cel puţin curioasă: un scriitor adevărat ca Marin Preda şi un stalinist, nedestalinizat pînă în ziua de azi, ca Victor Tulbure.

Altă schimbare în 1963: Demostene Botez devine redactor-şef, avînd drept adjuncţi pe Aurel Baranga şi Paul Georgescu. După moartea lui Mihai Ralea, Demostene Botez trece director, avînd ca redactori-şefi, succesiv, pe Şerban Cioculescu şi Radu Boureanu. Nu înseamnă însă o treaptă importantă în recucerirea criteriului estetic, deoarece multe dintre cronici continuă să fie semnate de stalinişti integrali de tipul Barbu Câmpina, Nicolae Moraru, Victor Tulbure sau Cristian Sîrbu. Revista începe să se liberalizeze cu adevărat din 1968, cînd găsim printre colaboratori pe Alexandru George, pe M. Niţescu şi chiar pe poetul Alexandru Lungu (azi în exil). După moartea lui Demostene Botez, revista nu mai are director. Începînd cu numărul 8 din 1972, Ioanichie Olteanu e numit adjunct al lui Radu Boureanu, doi ani mai tîrziu — redactor-şef.

Nu e uşor, într-un astfel de du-te-vino redacţional, să se calculeze cu precizie matematică ce-i datorează revista lui Ioanichie Olteanu. Cîteva aspecte arată însă că aportul lui a fost indiscutabil. Mai întîi, a consolidat poziţia criticilor de valoare, întărind rolul celor ce scriau deja la revistă şi aducînd nume noi. Astfel, lui Cornel Regman i se alăturau în noua configurație, rînd pe rînd, Gheorghe Grigurcu, Lucian Raicu, Mihai Zamfir, Mihai Dinu Gheorghiu, Ion Bogdan Lefter etc. Sunt primiţi în revistă eseiştii: Alexandru Paleologu, N. Steinhardt, Şerban Foarţă. Apar istoricii: Al. Zub. Meritul principal al lui Ioanichie Olteanu este însă, în primul rînd, de a fi deschis *Viața Românească* filozofiei. În timp ce *Revista de filozofie* a rămas pe mîna unor veleitari, în *Viața Românească* își publică cea mai mare parte din eseuri Constantin Noica, e adăpostit Mihai Șora, iar în ultima vreme, tot aici apar Gabriel Liiceanu și Andrei Pleşu. Şi s-ar putea ca scăderea din ce în ce mai sensibilă a numărului de pagini, sub pretextul economiei de hîrtie, să nu fie fără legătură cu această calitate sporită a revistei.

Acum lupta pentru postul de redactor-şef al *Vieții Românești* este deschisă, interimatul fiind asigurat de Alexandru Balaci. Ce noi avataruri va mai cunoaște o revistă atît de încercată de vremuri ca *Viața Românească?*

Dacă întrebarea rămîne deschisă pînă la numirea noului redactor-şef, un lucru este sigur: ce s-a întîmplat recent la *Viața Românească* e un semnal de alarmă pentru celelalte reviste, mai ales cele care grupează nume de critici prestigioși. Or, criticii nu sunt atacaţi doar de veleitarii neoproletcultismului. Veghea critică pe lîngă destinele literaturii noastre pare a enerva din ce în ce mai stăruitor pe cei care sunt puși de putere să sape temeliile acestei literaturi, să i le surpe. Ca tovarăşul Dulea, de pildă. Deoarece la fiecare nouă interdicţie, cenzură, blocaj, ne lovim de prezența lui nefastă.

20 martie 1987

Urmărind ce se creează în ţară, ne oprim mai mult la scriitori decît la pictori și sculptori. E firesc. Cărţile mai ajung — cînd ajung — pînă la noi, pe cînd expoziţiile din România nu le putem vedea. Dar iată că, din ce în ce mai mult, aceste expoziţii se strămută prin străinătăţi, împreună cu artiştii romani, şi probabil că, mai ales în ultimii ani, cel mai mare procentaj printre oamenii de cultură exilați este acela al artiștilor plastici. Nu doar nume cunoscute (dacă a sfîrşit prin a emigra şi un George Apostu!), dar și o sumă de tineri începîndu-și, practic, cariera în galeriile din străinătate. Un fenomen de proporţii destul de vaste pentru a ne îndemna să-i deslușim cauzele.

S-ar putea, într-adevăr, ca, într-o cultură supusă progresiv la atacuri din ce în ce mai nocive, artele plastice să fie dintre cele mai lovite. Rupți de restul lumii, artiștii tineri — dacă vor să rămînă artiști — încep să fie izolaţi și în propriul lor atelier — sau ceea ce le ţine loc de așa ceva.

Insularizarea României e cvasitotală pentru artele plastice. În afara unor rari artiști străini de mîna a șaptea, necunoscuți prin țările lor, dar care, fiind membri ai vreunui partid comunist, ajung să fie propuși ca vedete la București, expozițiile de artiști străini sunt ca și inexistente în România. Pentru un tînăr artist avînd nevoie de „modele", fie chiar pentru a le înfrunta, acest vid poate fi traumatizant. Cum pictorii și sculptorii români cu greu pot sosi pînă în Occident (a cere un pașaport a devenit aproape un păcat de lez-protocronism), cum pictura străină n-are viză de intrare în România, tinerii artiști sunt nevoiți, spre a urmări evoluția artei contemporane, să se limiteze la cîteva articole din rarele reviste ce ajung pînă la ei. E cu atît mai absurd, chiar din punct de vedere al doctrinei protocroniste, cu cît a cunoaște nu înseamnă neapărat a copia. Avem exemplul cel puțin al cîtorva mari artiști români care, în contact cu străinătatea, departe de a se supune modei, au avut curajul de a se situa în afara, uneori împotriva curentelor. Fără a ne mai referi la cazul clasic al unui Brâncuși, Apostu, atît de des prezent în Occident, înainte chiar de a se exila, nu era tributar nici unui curent de aici, dimpotrivă, impunea o viziune proprie. Horia Bernea a precedat, cu metamorfozele sale, pe cele ale artei moderne (de fapt, el ar putea deveni un fel de model al postmodernismului), iar pictura lui nu e reductibilă la influenţe. Sorin Dumitrescu era şi el inconfundabil la ultima Bienală. Iar Ion Nicodim, între Bucureşti şi Paris, se dovedeşte contemporan, în indiferenţa oricărei mode. E imposibil să fii original din ignoranţă. Numai în muzeul imaginar al formelor îţi poţi făuri personalitatea, impune vocea proprie ce nu se afirmă decît *în* şi *prin* dialog.

În afară de rare expoziţii individuale, a lui Ion Nicodim recent, a lui Horia Bernea de acum cîtva timp, tinerii artiști români n-au acces nici măcar la arta contemporană din România. În toate muzeele din ţară, ea se opreşte la Brâncuși. Care este Muzeul de artă modernă din România în sălile căruia să poată pătrunde un artist român? Și chiar dacă ar crea aşa, fără modele, fără a şti ce se petrece nu doar în străinătate, ci și la el în ţară; dacă ar dispune de o imposibilă ştiinţă infuză — ce perspective se deschid în faţa unui tînăr artist român?

La expoziţiile particulare, statul nu mai cumpără nimic. Dacă n-a achiziţionat nici măcar un tablou de la expoziţia atît de oficialei ieri Ligia Macovei, cum ar face-o pentru nişte artiști care n-au avut cu Partidul legăturile ei? De fapt, statul nu mai subvenţionează decît portretele de aniversare ale Lui şi ale Ei. Dacă se poate şi împreună, cu cîţiva voievozi tutelari în fundal sau niscaiva îngeraşi, simbol al paradiziacei existenţe pe care El şi Ea au asigurat-o poporului român. Cum numărul celor ce şi-au pătat pînzele semnînd o atare pictură onomastică de gang — de la Constantin Piliuţă la Dan Hatmanu şi de la Biţan la Sabin Bălașa (sunt semne că, dintr-o indigestie de îngeri, acesta din urmă s-ar lăsa acum mai greu sau mai scump) — e totuşi limitat, s-a ivit o speţă nouă: a amatorilor ce nici nu sunt membri ai Uniunii, singura virtute a penelului lor fiind de a putea întineri mai eficient cuplul prezidenţial decît o izbutesc drasticele retuşuri fotografice.

În timp ce amatorii tot oferă, prin pionieri şi şoimi ai patriei, bucheţele de flori mereu tînărului cuplu ce veghează asupra dezastrului nostru naţional şi-l organizează, ce pot face pictorii profesionişti care, chiar dacă ajung să-şi organizeze cîte o expoziţie (să nu uităm că Sala Dalles, de pildă, e subvenţionată de Uniunea Artiştilor Plastici, nu de către stat), sunt siguri că nu li se va achiziţiona nici o pictură? N-au la dispoziţie decît Fondul Plastic, pentru care fabrică rochii, curele, cravate, toată lumea știind că asta este și menirea dintîi a unui pictor: să producă obiecte de consum și de îmbrăcăminte. Mai cîștigă astfel un ban, iar bietul cetățean găsește la Fondul Plastic cîte un obiect de gust, punînd puțină culoare în veștejita și cenușia-i existență; dar e de ajuns pentru a justifica o vocație artistică?

Să rezumăm: nici un schimb cultural, arta contemporană absentă din muzee, nici urmă de subvenție de stat, nimeni care să-ți cumpere o lucrare, invazia propagandistică a nulităților, siguranța că nu vei putea trăi, nici mizerabil, din arta ta: să ne mai mirăm de migrația de artiști plastici spre Occident?

S-ar părea, la o primă vedere, că vidul astfel descris nu-i amenință decît pe tinerii artiști fără modele, fără perspective, fără vreo posibilitate de a se afirma. Rămîne speranța că măcar clasicii în viață cunosc o soartă mai bună? Recenta aniversare a lui Corneliu Baba, la împlinirea a 80 de ani, dezminte o astfel de nădejde. De altminteri, „aniversare“ e mult spus. În afară de El și Ea, care întineresc festiv cu fiecare an ce trece, sărbătoririle sunt drămuite, camuflate, mai curînd clandestine. Așa încît, mai mult din întîmplare am dat, înghesuită la capitolul cronicilor, de aceea a lui Corneliu Baba. Artist clasic, nu doar prin vîrstă — el pare a crea mereu într-un secol trecut —, Corneliu Baba e departe de a fi un modern al cărui exemplu ar putea induce în erorile avangărzilor pe tinerii artiști români. Ce importanță are? Din moment ce meșteșugul lui e fără greș și vocația experimentată de-a lungul unei existențe, de ce să se scrie prea mult despre el? Autorul articolașului (de altminteri, plin de o caldă admirație), Cornel Bozici, pomenește de un album cu lucrările lui Baba. Noi am fi vrut să știm, mai curînd, ce s-a întîmplat cu numărul din revista *Arta* ce-l omagia la cei 80 de ani. E adevărat că a fost ruptă coperta cu un tablou al lui figurînd un rege nebun? Că se căutau cu insistență tablouri cu flori, ca să nu poată conține nici o aluzie istorică? Că s-a intrat cu foarfecele cenzurii într-un interviu al său, în care ar fi declarat că nu-l mai interesează acum decît regii și schizofrenii — sau, şi mai precis, regii schizofreni? Iar la Muzeul de Artă din Bucureşti, expoziţia ce i-ar fi fost consacrată lui Baba cu acest prilej e drept că nu conţine decît vreo zece tablouri dintr-o producţie atît de vastă? Că artistul însuşi ar fi refuzat să împrumute pînze din atelierul său pentru acest simulacru de sărbătoare, sau din alte motive, mai „regale“? Rămas singur cu „imperiul“ său de „supuşi“, cum el însuşi numeşte chipurile din tablourile sale, acest venerabil artist îşi petrece bătrîneţea în indiferenţa oficială, dacă nu chiar în ostilitatea ei.

În acest timp, neoproletcultismul protocronist ne asigură mai departe, pe pogoane de hîrtie tipărită, că ajungem la universalitate. Nu de mult, dînd seama în *Luceafărul* (31/I/87) de cartea de interviuri a lui Ilie Purcaru, *Literatură şi naţiune*, purtătorul de dogmă al neoproletcultiştilor, Mihai Ungheanu, delira de fericire. Cum să nu ajungem în universal, cînd aşa ne asigură Dan Zamfirescu? Cînd lansăm spre zenit opere ca acelea ale unui Vasile Rebreanu? Cînd Doru Popovici face din Anton Pann premergătorul *muzical* al lui Béla Bartók? Cînd Rădulescu-Motru a informat filozofia occidentală, prefigurîndu-i metamorfozele? Ce importanţă are dacă nimeni în Occident n-a luat cunoştinţă de întîietăţile epice ale unui autor de a nu ştiu cîta mînă, ca Vasile Rebreanu? Că filozofia contemporană n-a înregistrat pe nici un meridian numele (de altminteri merituos) al lui Rădulescu-Motru? Noi suntem „universali“ în pofida universului. Îl tot somăm să ne înregistreze, şi dacă n-o face, cu atît mai rău pentru el, tot universali ne declarăm.

De creat valori ce pot fi comparate cu cele universale, am creat. Eminescu este, desigur, una dintre ele, chiar dacă versul, intraductibil, s-a pus în calea recunoaşterii sale. Pentru a deveni universal, Brâncuşi şi-a strămutat geniul autohton la Paris. Restul e neşansă sau, uneori, rea-credinţă. Ca în cazul de faţă, cînd universul e pus la zid să recunoască false valori, ce n-au decît meritul local şi pocit de a servi unei făţărnicii de partid. Dan Zamfirescu şi alţii ca el. Iar cînd dispunem de astfel de valori, le lăsăm să moară prin străinătăţi — gata a le recupera postmortem (George Enescu, Lipatti, Brăiloiu) sau nici măcar învrednicindu-ne a pomeni despre această moarte (George Apostu). Cît despre operele unor contemporani intraţi într-adevăr în circuitul universal, ca Eliade, Cioran, Ionesco, fie le sabotăm, fie le introducem cu ţîrîita şi încetinitorul în literatura română de sub domnia cenzurii.

În realitate, singura cale spre o rîvnită universalitate rămîne pînă în prezent, din nefericire, cea a exilului. Din nefericire, deoarece o cultură se clădeşte, în partea ei substanţială, acasă, chiar dacă din cînd în cînd îşi deleagă emisari peste hotare.

Atunci însă cînd nu se mai poate clădi acasă, cînd se află în stare de asediu pe propriul ei teritoriu, ispita cea mai evidentă este cea a exilului. Să ne mai mirăm, într-un astfel de context, că înregistrăm mai multe expoziţii de pictori şi sculptori români la Paris decît la Bucureşti?

27 martie 1987

De cîte ori stau de vorbă cu un scriitor român ajuns în străinătate, de cîte ori discutăm despre dramele, neajunsurile şi perspectivele literaturii noastre, îmi dau seama — şi asta de ani de zile — că ideea fixă a intrării în circuitul universal nu-i o invenţie a protocroniştilor, care nu fac decît să exploateze la maximum — şi cu reaua-credinţă cunoscută — o obsesie comună, zgîndărind o rană mereu deschisă şi lăsînd impresia că se face, în Occident, o mare, nemeritată nedreptate literaturii noastre.

Tema şi obsesia nu sunt, evident, cu totul noi. Acum vreun deceniu şi ceva, cînd dezbaterile în presă erau mai puţin orientate ca azi, îmi aduc aminte chiar de o discuţie pe acest subiect în care singura luare de poziţie rezonabilă mi s-a părut a fi aceea a lui Ion Negoiţescu, ce afirma că scriitorului român ar trebui să-i fie de ajuns a crea pentru vreo 20 de milioane de concetăţeni, restul fiind o problemă de timp, istorie, noroc, valoare şi, bineînţeles, organizare. Dar o organizare ce nu depinde de scriitor, care nu-şi poate compune opera în funcţie de ideea receptării ei posibile în marile metropole occidentale.

Pînă la un punct, nenorocul de a crea într-o limbă fără circulaţie universală era resimţit mai de mult. Între cele două războaie, de pildă, în paginile din *Nu* ale tînărului Eugen Ionescu, în orgoliile nemăsurate ale unui Camil Petrescu, în imprecaţiile lui Cioran, în expatrierile unor Voronca sau Fundoianu. Dar numai pînă la un punct. Efervescentă, la zi cu toate curentele literare — uneori precedîndu-le, ca în cazul existenţialismului — literatura română nu trăia jelindu-se de dimineaţă pînă seara de a face parte din ceea ce se numeşte, banal, o cultură „mică“ — nu prin valoare, ci prin nerăspîndirea peste frontierele ei lingvistice. Îmi amintesc, de pildă, de bunăvoinţa puţin ironică cu care erau privite eforturile Sarinei Cazvan de a traduce literatura română, într-un neîncetat — şi pînă la urmă inoperant — du-te-vino Bucureşti–Paris. Insuccesul lui *Ion* al lui Liviu Rebreanu publicat la editura Plon de la Paris n-a produs insomnii nimănui, în afară, poate, de autor. O scenă, mai ales, mi s-a întipărit în minte, şi continuu s-o găsesc simbolică. Nu ştiu exact ce vîrstă aveam: 10–11 ani, cînd m-am dus cu tata să-l vedem pe Camil Baltazar, internat pe scurt timp la Mărcuţa. Venea, de altminteri, să-l vadă mai tot Bucureştiul literar. Nu numai din simpatie, dar mai ales pentru că forma lui de deranjament mintal era cu totul aparte: pe un mic birou din camera de spital era instalat un telefon la care răspundea tot timpul, fără să fie chemat. De abia intrasem, a şi ridicat receptorul, rugîndu-ne să nu-l întrerupem. Apoi, acoperind cu mîna receptorul, s-a întors spre tata: „Maestre, repede, daţi-mi un sfat. Sunt foarte încurcat. Şi Gallimard şi Grasset îmi propun publicarea poeziei mele. Căruia să-i dau preferinţă?“ Toţi cei care-l surprindeau în astfel de ipostaze îl plîngeau, bineînţeles, oameni erau, dar în acelaşi timp făceau mare haz, într-atît pretenţia li se părea exorbitantă.

Nu spun, bineînţeles, că azi boala de altădată a bietului poet a atins cu aripa ei toată literatura română. Din subconştientul cîtorva, ideea fixă a universalităţii a trecut însă în conştientul colectiv. Ideea — o cred justificată — a valorii literaturii noastre a fost, între timp, exacerbată de un dublu fenomen: mai întîi, de lungul răstimp al anulării oricărei literaturi de-a lungul realismului socialist, al renaşterii spectaculare de prin 1960 şi ceva şi al noului asalt de azi împotriva literaturii, ce tinde spre izolarea şi provincializarea ei. Apoi, de nivelul cu adevărat universal atins de unii scriitori români aflaţi în afara frontierelor ţării: de n-ar fi să-i cităm decît pe Mircea Eliade, pe Ionesco, pe Cioran, deveniţi capitole de istorie literară în alte culturi.

O dată cu acest sentiment al valorii stăvilite la ea acasă şi neaflîndu-şi expresia deplină decît în exil, intervine şi acela (probabil mai puţin justificat) al unei nedreptăţi majore pe care ne-o face nu numai regimul comunist de la Bucureşti — ceea ce ar fi normal — dar şi Occidentul. Aparent, aşa stau lucrurile. În afara excepţiilor citate şi a cîtorva scriitori români reuşind mai de curînd să-şi publice cărţi aici, literatura română nu e, într-adevăr, cunoscută, iar editorii occidentali sunt departe de a se bate pentru a o traduce şi publica.

Există pentru această stare de lucruri cîteva explicaţii — dacă nu şi justificări — pe care am vrea, o dată mai mult, să le enumerăm (oricît de schematic ar fi) spre a-i îngădui scriitorului român să renunţe la certitudinea că răspunderea aparţine totdeauna celorlalţi sau Istoriei şi niciodată — sau mai niciodată — lui însuşi. Şi luăm Franţa drept exemplu.

Apar în fiecare zi aici, după o statistică din 1985, 70 de cărţi, dintre care 50 cel puţin de beletristică. Ceea ce înseamnă că fiecare editor primeşte, tot zilnic, triplul sau cvadruplul de manuscrise. În asemenea condiţii, cantitatea depăşind limitele normale (Parisul a rămas un fel de rampă de lansare spre care se îndreaptă scriitori şi artişti din lumea înfreagă), simpla calitate literară medie nu e de ajuns nici pentru a fi editat, nici, mai ales, pentru a fi recenzat. În afară de şansă, intervin o serie de elemente mai mult sau mai puţin extraestetice: faptul, de pildă, de a fi un scriitor deja cunoscut sau de a aparţine unei culturi fie majore, fie care a atras atenţia asupra ei în alt fel.

Pentru literaturile estului european, este ceea ce s-a şi întîmplat. Ori de cîte ori scriitorii s-au urcat într-un fel pe baricadele curajului, ale demnităţii nu doar estetice, interesul a fost instantaneu. După revoluţia maghiară, porţile tuturor editurilor pariziene s-au deschis scriitorilor maghiari de la *Irodalmi Újság*. Tot în 1956, și pînă azi, orice manuscris polonez care a trecut prin vămile samizdatului, provenind de la un membru al KOR-ului, ori aflat în preajma lui Solidarnosć are prioritate pe masa oricărui editor. La fel cu samizdatul cehoslovac, scriitori deveniţi acolo muncitori, șoferi de taxi, magazioneri etc. refiind puși în Apus în deplinele lor drepturi estetice.

Această lipsă de gratuitate a gestului literar, acest risc al lui, neobișnuit în Occident, atrage prin ineditul lui. Dar nu numai atît. Majoritatea manuscriselor astfel publicate exprimă o experienţă nefamiliară nici scriitorului, nici cititorului din Occident, descriind formele de rezistenţă sau de descompunere în situaţia-limită creată de un regim totalitar, cu ambiţia dementă de a schimba însăşi natura umană. Nu înseamnă, în nici un fel, că aceste cărţi „oglindesc" — cum se spune peiorativ — realitatea, dimpotrivă, ele merg pînă în adîncurile unui soi de irealităţi sui-generis (deoarece proiectul însuși de pritocire a fiinţei umane e irealist). Și o fac în moduri diferite, de la romanul psihologic la fabulă, de la alegorie la grotesc, dar cu o imediat traductibilă transparenţă.

Din cele de pînă acum se vede clar că nici una din aceste caracteristici nu e comună literaturii noastre — oricare i-ar fi valoarea estetică. Mai întîi, cu atît de rare excepţii încît nu-ţi trebuie mai mult decît degetele unei mîini pentru a le număra, scriitorul român n-a ajuns la disidenţă — ca să nu mai vorbim de baricade. (Excepţia majoră, Paul Goma, a fost imediat publicat în Franţa, Germania, Olanda etc.) Efortul — atît de meritoriu — de a salva literatura a ocupat tot timpul scriitorului din România, i-a epuizat toate forţele. Poate că era şi în natura sa de a nu merge mai departe în lupta cu o Istorie despre care i s-a spus de atîtea ori că e mai în firea neamului său s-o „saboteze“ decît s-o înfrunte. Nu emitem aici nici un fel de judecată, nici nu încercăm vreo explicaţie, constatăm doar. Apoi, chiar în cărţile cele mai „curajoase“ publicate în ţară, adevărul n-a putut fi enunţat decît la plural. Ca şi libertatea. Cîteva adevăruri. Cîteva libertăţi. Cititorului revenindu-i sarcina de a citi printre rînduri şi de a reconstitui ansamblul. Numai că nici editorul, nici cititorul occidental nu sunt obişnuiţi cu o astfel de decodare subversivă. Ajunse pe biroul unui editor francez, cîteva dintre romanele considerate ca fiind cele mai explozive în România devin, dacă nu de neînțeles, cel puţin timide, aproape cuminți, în orice caz repetînd la modul minor, discret, încifrat ceea ce se știe deja din literaturile rusă, poloneză, maghiară, cehă, slovacă.

Bine, ar putea răspunde un scriitor român — şi, de altminteri, o și face —, nu există doar literatură politică. E adevărat. Numai că, în general, străinii caută la noi ceea ce n-au la ei acasă: romanele de dragoste, metafizice, romanele pur şi simplu pridideסc aici (vezi cele 70 de cărţi cotidiene). Mai e un aspect, poate nu cu totul subsidiar. Lipsa de timp. În faţa acestei avalanșe de texte, editorul, ca și criticul, n-are timp să citească o întreagă carte pentru a-și da seama de valoarea ei. Tradiţia e mai veche. Paulhan spunea că de la prima frază a unui manuscris îşi dă seama dacă prezintă sau nu interes. Între cele două războaie — epoca de aur a literaturii franceze moderne — Grasset era cunoscut pentru a-și forma impresia după lectura primei pagini dintr-un manuscris. Or, scriitorul român contemporan duce lipsă de toate, nu şi de timp. Atîtea romane contemporane de certă valoare încep încet sau nesemnificativ, pentru multe dintre ele trebuie să treci peste plaja mai mult neutră a primelor 20–50 de pagini înainte de a intra într-adevăr în subiect, înainte de a pătrunde în psihologia personajului sau a-i împărtăşi experienţele decisive. Cititorul român, lipsit de alte ispite şi nedispunînd nici de reviste, nici de filme, nici de programe de televiziune (deoarece e greu să te mulţumeşti doar cu un cuplu prezidenţial pentru toate westernurile locale), nici de teatru, îşi poate petrece timpul rămas astfel disponibil însoţindu-l pe autor în îndelungata sa introducere. Nici o judecată de valoare în această constatare. Nimeni nu pretinde că literatura rapidă, prinzîndu-te din prima frază, e mai bună decît o alta ce te introduce nuanţă cu nuanţă în subiect, atmosferă, psihologie, chiar sub aparențe laborioase. E vorba doar de o stare de fapt şi de urgenţă. Celor care s-ar îndoi, le-am propune doar atît: cînd ajung — dacă ajung — pînă la Paris, să cumpere de la un chioşc un program al spectacolelor și un altul al televiziunii; îi asigurăm că prima reacţie va fi aceea a ameţelii în faţa cantităţii, a dificultăţii alegerii. Iar dacă îşi spun că, în fond, literatura n-are nimic de a face cu spectacolul, că pe ei doar litera scrisă îi interesează, atunci să intre într-o librărie. Poate că nu li se va întîmpla ca lui Miron Radu Paraschivescu: la prima lui ieşire din ţară, s-a repezit în librăria La Hune de pe bulevardul Saint-Germain şi, în faţa cantităţii de cărţi pe care ar fi trebuit să le parcurgă spre a se pune la curent, s-a întors fără nici un volum şi s-a închis, pe tot restul şederii sale la Paris, în camera de hotel. Aşa era Miron Radu Paraschivescu: ducea lucrurile pînă la exces. Dar chiar fără a fi astfel înspăimîntat sau conştient de zădărnicia de a redeveni contemporan cu literatura apuseană — el sosea după marea pauză a realismului socialist — o uimire sau cel puţin o mirare nu se poate să nu te cuprindă. Şi mirarea e prielnică meditaţiei. Tot întrebîndu-te, poate vei afla şi alte motive pentru necunoaşterea literaturii române peste hotare decît nedreptatea „programată“ pe care ne-o fac străinii.

Nu ne-am mai ocupat, de data asta, şi de răspunderea majoră a regimului de la Bucureşti, care face totul — dar absolut totul — pentru a clandestiniza literatura şi arta românească peste hotare, refuzînd vize scriitorilor şi artiştilor pentru colocviile unde şi-ar cunoaşte colegii din Occident, nedîndu-le paşapoarte spre a fi prezenţi la festivaluri şi congrese, izolînd sistematic cultura română, împiedicînd orice contact cu străinii şi operele lor, insularizînd întreaga ţară.

În astfel de condiţii, de mirare nu e că literatura noastră nu are în Occident reputaţia meritată, ci dimpotrivă, că unele opere reuşesc să treacă prin toate aceste furci caudine. E drept că ele sunt semnate mai ales de scriitori exilaţi. E oare o situaţie normală ca o literatură să trăiască peste hotare doar prin scriitorii ce-au părăsit ţara? Să fie obligaţi s-o părăsească pentru a o putea reprezenta?

29 mai 1987

Relaţia antinomică, încordată, sau evolutivă dintre proza scurtă, predominînd în literatura deceniului nouă, şi roman o regăsim dezbătută, în *Amfiteatru* (nr. 4), atît de autori de proză scurtă ca Gheorghe Crăciun sau Cristian Teodorescu, cît şi de critici: Ioan Buduca, Radu G. Ţeposu, Traian Ungureanu.

Am fost, dintru început, printre cei care au insistat asupra aspectului înnoitor şi calitativ major al „prozei scurte“ avînd preferinţa generaţiei '80, o generaţie ce s-a instalat cu drepturi depline în literatura română, în ciuda piedicilor puse în cale pe plan administrativ. Adeziunea din primul moment la această formă de creaţie privilegiată a prozatorilor din generaţia '80, bucuria cu care am descoperit în Cristian Teodorescu, Bedros Horasangian, Ioan Groşan, Ştefan Agopian, Gheorghe Crăciun, Adriana Bittel, George Cuşnarencu, Mircea Nedelciu etc. nişte scriitori adulţi în tinereţea lor, stăpînind tehnicile cele mai moderne — dar, cei mai mulţi dintre ei, neîmbătîndu-se cu ele (în ciuda epitetului generalizator şi nu total adecvat de „textualişti“, tinzînd să-i omogenizeze într-un curent) — ne îngăduie, credem, azi să intrăm în dezbatere (nu numai cea din coloanele *Amfiteatrului)* şi să exprimăm unele rezerve.

De pildă, atît de deseori proclamata preeminenţă a „prozei scurte“, ridicată la statutul unui gen literar nu numai de sine stătător (neavînd nici un fel de legătură cu schiţa sau nuvela), dar şi dobîndind asupra romanului superioritatea acuităţii privirii, a capacităţii de deriziune, a mobilității relației dintre narator și personaje pe de o parte, și dintre autor și cititor, pe de alta — această preeminență afirmată chiar de aceia ce se îndreaptă acum spre roman (Cristian Teodorescu, de pildă) ni se pare exagerată. E cel puțin curios ca un autor de valoarea lui Cristian Teodorescu să poată afirma la modul serios că titlul de roman ține doar de învestitura „pe care i-o acordă autorul“, că e de ajuns ca el să declare roman un text de șase pagini dactilografiate pentru ca să și fie așa ceva. Evident, un roman nu se definește doar cantitativ, prin numărul său de pagini. Cu toate că și cantitatea pare a juca un rol, altfel de ce ar ține atît de stăruitor, cei mai mulți dintre acești autori, la epitetul de „proză scurtă“? Dar, chiar fără a calcula numărul paginilor, romanul propune o *viziune*, iar proza scurtă, prin definiție, o „fărîmițare“ a ei. Că această fărîmițare corespunde lipsei oricărui orizont, în anii din urmă, în România, sau seducțiilor estetice ale unui curent, nu asta discutăm acum. Constatăm doar că, înveșmîntată cu toate prestigiile unor tehnici moderne, proza scurtă e, într-un fel, moștenitoarea realismului cotidian din unele romane ale generației precedente, semnate de Gabriela Adameșteanu, Mihai Sin (după cum o subliniază și Radu G. Țeposu) — realism cotidian ce nu-i împiedică însă pe autorii astfel numiți, și mai ales nu pe Gabriela Adameșteanu, să ajungă la larga respirație a romanului, să înmănuncheze fragmentariul într-o viziune de ansamblu. Cît despre sarcasm, deriziune, transcriere fidelă pînă la grotesc a clișeelor din limbajul curent, toate definind proza generației '80, ele preexistau și la cîțiva autori ai generației precedente, Caragiale fiind un prototip inevitabil și violent reactualizat de ultimele decenii românești.

De unde, atunci, un fel de rezervă față de roman, dacă nu chiar un complex de superioritate, ce se lasă ghicite la cei mai mulți dintre autorii de proză scurtă? De la certitudinea — atît de des exprimată — că romanul „obsedantist“, adică al „obsedantului deceniu“, și-a jucat rolul pînă la epuizarea temei, că nu mai e nimic de spus în acest domeniu, că oroarea, tragicul, absurditatea sîngeroasă, acea neomenie transformată în doctrină de stat şi-au găsit adăpost și metamorfoză literară în romanele publicate în România, și că orice încercare de a mai sonda această aberație organizată nu poate duce decît spre repetiție și clișeizare. Or, nimic nu e mai discutabil. Înlăturînd falsele romane politice cu falsul curaj cu voie de la poliție, cele mai îndrăznețe dintre aceste romane, și cele mai izbutite pe plan estetic, dacă n-au rămas în marginea fenomenului, n-au ajuns, în orice caz, în centrul său și nu pot fi, din acest punct de vedere, comparate cu literatura născută din aceeași obsesie în țările vecine. Chiar dacă nu este vocația literaturii de a se înfrunta cu un astfel de real schingiuit (deși, în lipsa istoriei fidel transcrise în tratate și manuale, i-a revenit literaturii și sarcina unei necesare, imperioase memorii), literatura ce explorează adîncurile ființei nu poate rămîne străină de modificările pe care o atare presiune istorică le presupune. Or, explorarea, în proza noastră (în ciuda, repetăm, a unor reușite), a rămas la periferie, din cauze precise (cenzura fiind prima dintre ele, dar o anumită prudență rareori transgresată existînd și ea).

Constatarea aceasta, ținînd de ordinul evidențelor, nu înseamnă, în nici un fel, un îndemn pentru autorii de „proză scurtă“ de a relua romanul obsedantului deceniu, de a-l continua. La urma urmei, ei au de făcut față unui prezent nu mai puțin obsedant, și-l înfruntă cu armele și tehnicile lor preferate. Credem însă c-ar fi just să se renunțe la o nesăbuită autosatisfacție (literatura și-a făcut datoria „istorică“ și deceniul cu pricina a fost epuizat ca temă și posibilități), ca și la un prea lesnicios dispreț, de parcă ne-am afla în fața unei modalități etice și estetice depășite.

Dar nu numai acest tip precis de roman a putut părea unora dintre autorii de proză scurtă (și cîtorva comentatori ai lor) învechit din punct de vedere estetic, ci și romanul în general, confundat, nu rareori, cu un gen tradițional. Mai e nevoie să susţinem contrarul? Romanul, atotcuprinzător, a adăpostit în veacul nostru absolut totul, înghițind și eseul și experimentînd toate posibilităţile, de la fărîmiţarea naraţiunii pînă la anularea chiar a personajului, fără a mai pomeni de raporturile complexe şi dificile dintre narator și personaj sau de excomunicarea autorului despuiat de orice prerogativă. Fără acest laborator al textului care a fost romanul modern, probabil că nici „proza scurtă“ nu și-ar fi putut dezvolta strategiile narative și acumula capcanele de perspectivă.

Romanul, mereu cu porțile deschise, nu s-a rezumat, bineînțeles, la această funcţie experimentală. Într-o lucrare recentă ce-a făcut destulă vîlvă la Paris, în ciuda unor teorii deseori discutabile, *Arta romanului*, Milan Kundera afirma că romanul s-a născut din renunțarea şi a ştiinţei, și a filozofiei la misiunea lor dintîi: explorarea fiinţei. Încă din 1935, Husserl denunţa criza gîndirii, aflîndu-i rădăcinile în Galileo Galilei și Descartes, mai precis, în caracterul unilateral al ştiinţelor, reducînd lumea la un obiect de explorare tehnică și matematică şi uitînd izvoarele filozofiei greceşti. Heidegger vedea și el lumea cufundîndu-se în uitarea ființei, iar mai recent, filozoful francez Michel Henry relua, cu argumente alarmante, același tip de proces în cartea sa *La Barbarie*. După Milan Kundera, de la Cervantes încoace, romanului i-a revenit misiunea de a înțelege lumea ca ambiguitate, de a ne oferi o istorie paralelă a lumii moderne, pe marginea și împotriva discursului dogmatic al ideologiilor. Istoriei transformate, în secolul nostru, în monstru, Milan Kundera îi opune romanul, incompatibil cu totalitarismul, romanul întemeiat tocmai pe ambiguitatea și relativismul ce definesc omenescul. Nu mai suntem de acord cu Milan Kundera atunci cînd face din această incompatibilitate ontologică dintre roman și totalitarism una incomparabil superioară celei etice sau politice. Ca orice scriitor, Milan Kundera pledează, de fapt, pentru propriile-i romane, ce se feresc de ilustrarea istorică directă. La el, dimensiunea istorică nu este inclusă decît în rînd cu alţi factori de influenţare sau modificare a fiinţei. Nu intrăm acum în detaliile argumentării scriitorului ceh, care — repetăm — nu ni se pare convingătoare, deoarece nu o analiză a cărţii sale ne propunem aici. Reţinem punctul de plecare: romanul ca explorare a fiinţei, ca istorie paralelă a lumii. Ce altceva propunea, de fapt, Goethe, e drept, cu limbajul unei vremi cînd autorul nu fusese expulzat din propria-i operă? „Romanul (scria el) este o epopee subiectivă în care autorul cere permisiunea de a trata universul în felul lui, totul e de a ști dacă dispune de o viziune personală, restul va veni de la sine.“ Dacă atenuăm această certitudine auctorială, nu vedem care romancier contemporan n-ar putea să-și însușească afirmația atotcuprinzătoare a lui Goethe, eliminînd din ea orice conotație tradiţionalistă.

Și acum o paranteză. Există, printre critici, ispita de a include acum „proza scurtă“ în limitele prea flexibile (nu rareori pînă la confuzie) ale postmodernismului. Ni se pare un gest grăbit de recuperare. Pînă mai ieri, „textualismul“ era pus să acopere (uneori abuziv) întreaga producție de proză scurtă a anilor ’80. Descoperind, cam tardiv, că textualismele datează și ele de vreun deceniu, se revendică acum unele catalogări mai actuale, insistîndu-se asupra a două atitudini postmoderne: deriziunea şi ironia, prezente în toate „prozele scurte“. Numai că, într-un concept atît de larg deschis ca postmodernismul, deriziunea sau ironia nu sunt, de departe, singurele elemente de definiție, ci unele printre atîtea altele. Și nu credem a deprecia „proza scurtă“ din România dacă n-o socotim, neapărat, „postmodernă“.

Toate aceste puneri la punct sau, mai exact, puneri în discuție n-au drept scop să deprecieze proza scurtă. Am insistat, dimpotrivă, ori de cîte ori am avut prilejul, nu numai asupra valorii ei, dar și asupra apariției aproape miraculoase a atîtor talente confirmate în generația ’80. Miraculoasă, date fiind toate obstacolele ce i s-au pus — și continuă să i se pună — în cale. Numai că maturităţii estetice de care dă dovadă această generație ar fi bine să i se adauge și una a judecății. Proza scurtă și-a dovedit îndeajuns viabilitatea pentru ca autorii ei — și unii critici ce-i secondează — să se dispenseze de complexe de prea vădită superioritate şi asupra nuvelei sau schiţei — cu care nu vor să menţină nici o legătură de rudenie, deşi genealogia o impune — cît, mai ales, asupra romanului —

spre care, de altminteri, unii s-au şi îndreptat. De fapt, proza scurtă și-a dobîndit drept de cetate (în cetatea literară, deoarece din cea politică orice literatură se cere acum exclusă) fără lupte estetice, ci numai cu încurajări. La rîndul ei, proza scurtă n-are decît să întreţină relaţii de bună vecinătate cu romanul fără a se mai teme c-ar putea fi privită doar ca un exercițiu de digitație pentru a ajunge pe pragul romanului, ce o va înghiți. A nega existența prozei scurte ca gen autonom ni se pare tot atît de absurd ca a-i afirma insistent supremația. Mai tîrziu, cînd multe vor fi trecut, se va putea analiza mai serios și raportul dintre necesitatea prozei scurte și fărîmițarea unui real ce nu mai poate fi perceput global decît drept un nonsens absolut. Deocamdată, proza scurtă se înscrie doar ca strategie narativă, nu ca strategie pur și simplu.

12 iunie 1987

Iunie va fi, spre sfîrșitul lui, o „lună Mircea Eliade la Paris". Într-adevăr, la 17, 18 și 19 iunie, trei zile de-a rîndul, are loc la Centrul Beaubourg un colocviu internațional pentru a studia toate fațetele operei lui Mircea Eliade, de istoric al religiilor, bineînțeles, dar și de romancier. Colocviul e urmat, peste puține zile, de Congresul Academiei Româno-Americane (A.R.A.), ce se reunește anul acesta la Sorbona, cea mai mare parte a lucrărilor constituindu-se într-un omagiu pentru Mircea Eliade. Omagiu ce era, de altminteri, prevăzut înainte de moartea lui, A.R.A. urmînd să-i sărbătorească cei 80 de ani pe care i-ar fi împlinit anul acesta. Moartea îndoliază proiectul inițial, nu-i transformă însă natura; comunicările nu vor avea un caracter de circumstanță, opera lui Mircea Eliade nefiind dintre acelea ce au nevoie de preamăriri periodice spre a nu se ofili.

Ca un preludiu, să semnalăm apariţia, la editura L'Herne, a *Huliganilor*, în traducerea franceză a lui Alain Paruit. Și să ne oprim asupra ei, deoarece ne îngăduie să revelăm, o dată mai mult, o distorsiune — sau ciudățenie

— într-un destin, altfel exemplar. Dacă Malraux avea dreptate și secolul al XXI-lea va fi religios sau nu va fi deloc, atunci Mircea Eliade se va dovedi premergătorul prin excelență în această nouă hermeneutică. Nici un hazard într-o astfel de împlinire, obținută printr-o muncă neîntreruptă, printr-o erudiție fără greș — nici un hazard, ci doar o mare „întîmplare istorică“: exilul, smulgîndu-l pe Mircea Eliade din perimetrul local pentru a-i oferi o audiție internațională. Dar nu în aceasta stă ciudățenia: exilul, pentru un creator, ia dimensiuni existențiale ce depășesc istoria ce i-a dat naștere. Distorsiunea e alta: destinul savantului n-a coincis mai niciodată cu acela al scriitorului și, într-un fel, continuă să nu coincidă. În România dinainte de război, scriitorul trecea pe primul plan, nu numai prin succesul (șocul) romanelor sale, dar și prin faptul că zguduia temeliile romanului, îi punea în chestiune structurile și impunea, o dată cu introducerea eseului în roman, și personajul intelectualului. La el, mai ales, ca și la Camil Petrescu, Intelectualul, majusculizat, vede ațintite asupra lui toate luminile rampei. În Occident, în Franța mai întîi, apoi în Statele Unite, cărțile savantului le adumbresc pe cele ale scriitorului, din motive multiple, dintre care unul este tocmai fidelitatea lui Mircea Eliade-scriitorul față de limba română. Mircea Eliade stăruie, în nenumărate rînduri, asupra caracterului aproape nocturn al prozei sale, ca un dicteu automat — bineînțeles, nu în sensul suprarealist —, ca un vis în stare de veghe. De fiecare dată cînd vorbește despre personajele sale, ele i se *impun*, încep să-l chinuiască (în *Huliganii*, pînă la înfricoșare), nu le mai stăpînește, după cum nici narațiunea nu i se pare a-i aparține întru totul. În comentarii, Mircea Eliade insistă mereu asupra acestei laturi aproape „onirice“ a scrisului său. Or, cum să visezi altfel decît în limba dintîi? Mircea Eliade nu numai că va scrie mai departe în românește, dar o va face — paradoxal — în România... Pe măsură ce se îndepărtează în timp și spațiu (depărtare ireversibilă), Bucureștiul va deveni un mit mai concret decît orice realitate. Dacă în proza scrisă pe cînd se afla în țară — și, din acest punct de vedere, *Huliganii* nu constituie o excepţie — Bucureştiul e doar un cadru dat, mai mult sau mai puţin convenţional, în prozele, fantastice sau nu, din exil, străzile lui, devenind căi iniţiatice, cuceresc toate atributele realului. Într-o scriitură ca aceea a lui Mircea Eliade, voit despuiată de pitoresc și chiar de ceea ce se numeşte, convenţional, stil (nimic nu-i este mai străin decît o metaforă), pătrund toate zgomotele, toate amintirile, legenda şi parfumurile orașului pierdut. Poate că doi scriitori, mai ales, l-au evocat cu atîta încărcătură de nostalgii concrete — doi scriitori pe care îi desparte tocmai stilul: Mateiu Caragiale şi Mircea Eliade. Primul, înmagazinînd mierea dospită a tuturor cuvintelor rare, într-o barocă supralicitare; cel de al doilea, despuindu-le de orice conotaţie pitorească, lăsîndu-le parcă să-și vorbească limba cea de toate zilele şi din toate dicţionarele. La capătul risipei de bogăţii stilistice a lui Mateiu Caragiale, ca și al despuierii de orice atribut, al neglijenţei aparente, al transparenței, la Mircea Eliade: același București, mai real în oglinda aburită a aducerii-aminte decît orice realitate.

Limba română nu e însă pentru răspîndirea internaţională o barieră de netrecut. Există traducerea. Astfel încît, încetul cu încetul — mult mai încet decît istoricul religiilor, care scria direct în franceză sau engleză — Mircea Eliade începe a fi cunoscut aici și ca scriitor. Traducerea *Huliganilor* nu e decît exemplul cel mai recent. Aproape toate cărțile sale au trecut în alte limbi, franceză, germană, engleză, japoneză etc., etc.

Distorsiunea (oarecum atenuată) persistă încă. Și unde ar putea dăinui, dacă nu în România, unde lucrurile stau sistematic de-a-ndoaselea? Faima istoricului religiilor pare a o depăși, în prea drămuitele comentarii, pe aceea a scriitorului, cu toate că volumele și ale primului și ale celui de-al doilea apar în același ritm încetinit. Într-o paranteză fie spus, să ne bucurăm, totuşi, de tipărirea, anul trecut, la editura Minerva a unui volum cuprinzînd două romane ale lui Mircea Eliade, *Maitreyi* şi *Nuntă în cer*, cu o substanţială postfaţă a lui Gabriel Dimisianu. Dar, în ciuda acestei postfeţe, a unor prefeţe la volume precedente (dintre care prima de Sorin Alexandrescu), a unor articole semnate de critici ca Eugen Simion sau Nicolae Manolescu, romancierul Mircea Eliade parcă întîrzie să se reîncetăţenească în conştiinţa critică, ce privilegiază pe autorul de proză fantastică, trecînd pe planul al doilea aportul, pe care noi îl credem decisiv, la romanul românesc și la evoluţia sa. Uneori ai impresia unui extraterestru pe care pămîntenii locului întîrzie să-l recunoască drept al lor. Motivările nu sunt toate de ordin estetic. Recitind după atîția ani *Huliganii*, mi se pare că întrevăd și un început de explicație. Șocat, şocînd, provocînd vîlvă și discuții în clipa apariției, acest roman convulsiv îl îmbolnăvise și pe propriul său autor, care va scrie mai tîrziu, în *Les promesses de l'équinoxe* (primul său volum de Memorii, apărut la Gallimard în 1980): „Brutalitatea anumitor pasaje, cruzimea anumitor personaje aproape m-au îmbolnăvit. N-am renunțat însă la ele, refuzînd să atenuez sălbăticia lor, deoarece voisem să scriu romanul huliganilor și nu mai puteam da înapoi. Îmi promiteam să răscumpăr toate aceste orori, dar mai tîrziu, în *Viața nouă*." A început această carte, dar n-a terminat-o. Or, huliganismul, brutalitatea, oroarea, cruzimea nu aveau nimic politic, iar amoralitatea personajelor era, dacă nu antinomică, cel puțin cu totul străină de imoralismul gidian cu care s-a grăbit s-o asemuiască G. Călinescu. Asemănare pe bună dreptate negată de G. Dimisianu și împotriva căreia s-a ridicat totdeauna Mircea Eliade. În *Les promesses de l'équinoxe*, o dată mai mult:

„Acest amoralism ostentativ a făcut pe unii critici să vorbească despre influenţa pe care ar fi avut-o Gide asupra mea. Nu cred că aveau dreptate. Ca toți tinerii de vîrsta mea [Mircea Eliade avea 29 de ani cînd a scris *Huliganii, n.n.*], citisem cărţile lui Gide dar admiram mai mult pe criticul și eseistul din *Prétextes* decît pe autorul *Imoralistului*. Comportamentul unui Petru Anicet era mai înainte de toate tributar experienţelor mele recente, şi ideii pe care mi-o făceam despre cultura română. [...] Vream să ilustrez la modul exemplar, atît pe planul existenţial cît și pe cel axiologic, unele comportamente naționale care fuseseră pînă atunci interpretate doar sub unghiul sociologic, atunci cînd nu fuseseră condamnate în numele moralei. [...] Huliganii pe care-i puneam eu în scenă erau obsedați de noțiunile de destin, de operă, de libertate interioară, de o existență îngăduindu-le, pe de o parte, să-și dezvolte spiritul creator, pe de alta să «triumfe în istorie». Ei semănau mai puțin cu eroii lui Gide decît cu cei ai Renașterii italiene."

Ceea ce nu înseamnă că autorul își aprobă personajele. Purtătorul său cel mai vizibil de cuvînt din roman, Dragu, se desparte chiar cu asprime de „huliganul" prin esență, Alexandru Pleșa. Mult mai indulgent, în schimb, cu celălalt huligan, Petru Anicet, în ciuda amoralismului său erotic (și nu numai). E păcat că, în analiza acestui tip de erotism, comentariile lui Mircea Eliade n-au fost destul de citite sau citate de critici. Deoarece ar fi înțeles că, la el, erotismul nu e de natură senzuală. Don Juan este, pentru Mircea Eliade, mai curînd un teolog. Iubirea se dezvăluie, pentru huliganii lui Mircea Eliade, ca pentru primitivi, antinaturală, un refuz de a se pierde în celălalt. Antinaturală, deci imposibil de trăit pe acest pămînt. Prima tentație a huliganilor — cea a paroxismului, a violenței, a indiferenței la orice etică — nu poate reda iubirii starea edenică pierdută. Încercarea de a o redobîndi printr-un stil aparte de sfințenie — a iubi două femei în același timp (în *Noaptea de Sînziene)* — nu poate să nu ducă și ea la eșec. Paradisul Unității la care visează personajul din *Întoarcerea din Rai* nu poate fi cucerit decît prin moarte (sinuciderea din *Întoarcerea din Rai*, accidentul din *Noaptea de Sînziene)*. În orice caz, a discuta despre erotismul romanelor lui Mircea Eliade în afara tensiunii de idei, a nostalgiei metafizice, ni se pare un nonsens.

Roman de idei, pamflet împotriva unui anumit tip de provincialism al intelectualului român plîngîndu-se că nu se realizează pentru că s-a născut pe un anume meridian și nu pe altul, dorință de a înfrunta istoria, fundal metafizic, manifest al unei tinereți hotărîte să-și făurească destinul și nu să se lase purtată de el, *Huliganii* — ca și *Întoarcerea din Rai* — se situează la o distanță siderală față de ceea ce se scrie, se poate scrie azi în România, unde, ca să apară, un roman trebuie să evite ideile (altele decît estetice). Erotismul, chiar fără bază metafizică, e strict interzis, din pudori „revoluționare“, tinerețea este suspectată pentru capacitățile ei intrinsece de contestare, iar Istoria, în loc să fie înfruntată, pare a-și fi bătut din nou joc de noi, cu o ferocitate nemaiîntîlnită. Orizontul s-a închis pe un nou provincialism, cu infinit mai multe motive de jelanie decît în trecut. Distanța dintre speranța și țipetele paroxistice din aceste romane ale lui Mircea Eliade și realitatea pulverizată și înglodată de azi este atît de mare, încît mijloacele de comunicare par infinit de reduse.

În orice caz, avem impresia că, dacă în România opera literară a lui Mircea Eliade nu este încă înțeleasă în toată complexitatea ei, nu e numai din pricina cenzurii. Deși, bineînțeles, cenzura e în cauză. Deoarece cum să discuți la modul eficace despre o operă la a cărei integralitate îți este interzis să ajungi?

26 iunie 1987

Dacă, pentru cultura română, prezența după război, în străinătate, a unor Mircea Eliade, Cioran, Eugen Ionescu a reprezentat o mare șansă (chiar integrați altor culturi, ei impuneau, într-un fel, existența și calitatea culturii în care se formaseră și debutaseră), se poate spune că o șansă inversă a fost rămînerea în țară a lui Constantin Noica. Nu numai prin operă (de fapt, opera sa, dac-ar fi beneficiat de un alt circuit de valorificare, ne-ar fi slujit și mai deplin), ci și prin prezența sa ce se voia socratică — și deseori și era. *Jurnalul de la Păltiniș* al lui Gabriel Liiceanu rămîne, din acest punct de vedere, principala mărturie a unui nucleu de gîndire vie în oceanul gîndirii moarte. Această aventură intelectuală a rămas, din păcate, oarecum închisă în perimetrul locului unde s-a desfășurat, după cum incomunicabilă este, pentru străini, o bună parte din filozofia lui Constantin Noica, cea limitată la „rostirea filozofică românească“.

În ciuda unui context atît de defavorabil, e evident că Noica ar trebui să fie cunoscut în Occident, cu acea parte din opera sa filozofică ce nu depinde de o rostire greu traductibilă — mai ales *Tratatul de ontologie*. Ne-am bucurat deci de apariția a trei studii despre Noica în revista publicată în mai multe limbi de circulație universală la Amsterdam, sub conducerea lui Sorin Alexandrescu: *International Journal of Rumanian Studies* (vol. 4, 1984–1986, nr. 2). Ne-am bucurat, fără a avea, bineînțeles, naivitatea de a crede că astfel Constantin Noica va deveni o referință în Occident. Revista ține de sfera universitarilor și, după cum titlul o indică, doar de cea a profesorilor ce se preocupă de studiile românești. Comentariile însă nu pot să nu rețină atenția. Semnează Mihail Nasta, ca și cei doi discipoli ai lui Noica, Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu. Am spus special „discipoli“, deoarece, dacă Mihail Nasta se ocupă de opera lui Noica *(Un départagement des termes dans l'ontologie de Constantin Noica)*, atît Gabriel Liiceanu, cît și Andrei Pleșu insistă asupra personalității lui Noica, asupra dimensiunii socratice, revelatorie în *Jurnalul de la Păltiniș*. Apoi, fiindcă în timp ce studiul lui Mihail Nasta se ferește de judecăți de valoare, altele decît cele privind opera, „discipolii“, ca orice discipoli, tocmai pentru a arăta ce-a reprezentat Noica pentru ei, se opresc mai ales la om și la învățătura sa, stăruind asupra apropierii dar neomițînd unele distanțe luate ulterior.

Dacă Gabriel Liiceanu insistă, pe drept cuvînt, asupra a ceea ce a putut însemna pentru generația sa ivirea unui Noica, după lungul somn dogmatic — „un răspuns la nevoia de puritate morală și de universalitate a culturii“ — tot el nu uită să semnaleze felul în care tentativa lui Noica de a desena un profil etnico-cultural românesc a fost deformată de unii apologeți în traco și daco-manii de circumstanță, deformare de care, bineînțeles, nu Noica este vinovat. Nu e mai puțin adevărat că Noica a coincis, într-un fel, cu două tendințe ale culturii noastre — una aproape generală, alta tendențios particulară — și ca atare rolul său va continua să fie semnificativ și în viitor, cînd, în principiu, doar opera ar avea de vorbit în numele său.

Mai întîi, tendința generală. Fără a mai relua sintagma blagiană cunoscută — și de atîtea ori slujind de pretext unor evaziuni, nu neapărat nevinovate — „sabotarea istoriei“, atunci cînd Noica reduce istoria unui popor la istoria culturii sale, el nu poate să nu întîlnească asentimentul aproape general al intelectualilor români, care în primul rînd *prin* și *în* cultură au înțeles să facă față urgiei istorice de după ultimul război. Pentru Noica — ne reamintește Gabriel Liiceanu în studiul său, *Constantin Noica peut se tenir pour un homme heureux* — certitudinea supraviețuirii unui popor depinde de productivitatea sa culturală și nu de felul în care face sau nu față evenimentelor. Absența intelectualilor români (cu cele cîteva excepții bine cunoscute) din revoltele Răsăritului arată că o astfel de viziune a fost, și poate că mai este, comună intelectualității române, care și azi încearcă — de fapt, cu șanse mereu diminuate — supraviețuirea doar prin gestul cultural. Tocmai această diminuare a șanselor le contrazice certitudinea sau speranța. Ultimii ani, mai ales, au arătat, în România — și demonstrația e, din păcate, la îndemîna tuturor celor care au suferit-o —, că un popor riscă să devină o populație nu numai fiindcă n-are o cultură, ci mai ales pentru că nu face față istoriei, creîndu-și astfel și posibilitatea de a crea cultură. Deoarece, dacă Noica are dreptate să afirme, cum ne-o reamintește Gabriel Liiceanu, că se poate citi și la lumina unui opaiț și ține cursuri universitare și în închisori, el n-a părut a prevedea atunci că s-ar putea ajunge, prin frig, foame și terorizare, pînă pe acel prag al mizeriei fiziologice în care cultura, atîta cît se mai poate face, devine aproape un lux paradoxal. Noi, românii, nu avem, din păcate, în spatele nostru secole de cultură intensivă permițîndu-ne să ne mulțumim cu transmiterea mai departe în subteran sau cu simple lecturi la opaiț. Astfel de gesturi elementare și le-ar putea îngădui germanii sau francezii. Noi însă suntem obligați să creăm intensiv și mereu, dacă vrem să ne întreținem speranța de a ne impune într-o bună zi și de a ne face cunoscut trecutul cultural în același timp cu un prezent atît de strălucit, încît să-l antreneze după sine. Nu e de ajuns deci să ne străduim — cu cîtă greutate și cu cîte merite! — a asigura, prin publicații din ce în ce mai sporadice, mai interzise de cenzură, mai desfigurate, o linie de plutire a culturii române. Suntem la ceasul buldozerului, pe toate planurile. Și pe planul istoric. Or, istoria comparată a Europei Răsăritene, de cînd a căzut sub dominația comunistă, arată destul de limpede că nu s-a putut menține cu adevărat o cultură decît acolo unde au fost puse cîteva temelii solide, prin gesturi *istorice*. Polonia nu e o populație, ci un popor, și chiar Cehoslovacia, unde universitățile adevărate sunt clandestine, ca și textele ce circulă în samizdat, unde cultura, ori de cîte ori redevine interzisă, continuă în subteran. Pentru aceasta însă, în ce privește Polonia, a fost nevoie de Solidarnosć, iar pentru Cehoslovacia, de *Charta '77*.

Știm prea bine că astfel de exemple — evidente — nu pot decît să-l irite pe Constantin Noica, ele contrazic, într-adevăr, una din opțiunile sale fundamentale. Dar, oricît respect am avea pentru o astfel de opțiune — și avem (dacă n-am fi dispus de Noica, un vid și mai deplin s-ar fi instalat în universul spiritual românesc) — nu putem să nu ne luăm dreptul de a o discuta.

Atunci cînd studiază filozofia lui Noica *sub semnul optimismului* și deplînge lipsa sentimentului tragic în operă și la om, ce altceva face Andrei Pleșu? Citām din studiul său intitulat *Entre la philosophie et la sagesse:*

„Ca toate virtuțile, *buna dispoziție* [la Noica, *n.n.*] e însoțită și de unele primejdii specifice, pe plan speculativ. Astfel, din pricina ei, filozofia lui Noica este complet lipsită de *dimensiunea tragică*. Cred că e cea mai mare rezervă ce se poate formula. Această filozofie se constituie sub semnul unui «optimism» oarecum exasperant, care duce uneori la obnubilare. Noica nu este optimist pentru că propune soluții stenice dislocărilor (neînsemnate sau grave) ale existenței, ci pentru că nu-și pune întrebări tragice. Suferința, moartea, angoasa, neantul, nonsensul nu sunt pentru Noica teme ale spiritului, ci erezii ale sufletului — deci o instanță submetafizică la nivelul căreia filozofarea se confundă cu dorința subalternă de consolare. Ceea ce Noica nu realizează este că marile texte depășesc, ca și la el, problema tragicului, dar nu o fac decît în măsura în care au pus această problemă. Or, Noica nu răspunde tragicului, el îl refuză [...] Nu trebuie să excludem ipoteza ca această excomunicare a tragicului din domeniul filozofiei să fie o strategie mentală bizantină, un fel de adaptare (eventual inconștientă) la circumstanțe. A acționa ca și cum tragicul n-ar exista, într-o lume a evidenței tragice, poate fi una din figurile înțelepciunii."

Mărturisim că-l urmărim mult mai puțin pe Andrei Pleșu atunci cînd, stabilind diferențele între pedagog, filozof și maestru spiritual, îi reproșează lui Noica de a nu îndeplini o funcție pentru care, în fond, n-a postulat niciodată: aceea de maestru spiritual. La urma urmei, și Andrei Pleșu și Gabriel Liiceanu insistă îndeajuns, în aceste texte scrise pe cînd erau la Heidelberg, în 1984, deci înainte ca altele în același sens, cu accentuarea rezervelor, să apară în România sub semnătura lor, asupra rolului de neînlocuit pe care l-a avut pentru ei filozoful și pedagogul Noica (înțeleptul de la Păltiniș), pentru a nu i se cere mai mult decît a voit să fie.

După cum — repetăm — nu i se poate reproșa că, pentru simplul fapt de a fi coincis, sub vremi, cu o caricatură oficială de naționalism, s-a văzut revendicat, elogiat și apărat de o specie subintelectuală de propagandiști.

De altminteri, mai e nevoie să revenim asupra faptului că acest capitol Noica din revista amintită (textele sunt în limba franceză) conține nu învinovățiri, reproșuri, dezavuări, ci dimpotrivă, singurul elogiu demn de un gînditor: acela în care admirația se împletește cu punerea în discuție? O discuție ce privește mai puțin vechiul antagonism Herder (cultura autohtonă, etnicismul) — Goethe (cultura universală), deoarece, pînă la urmă, Noica ilustrează amîndouă ipostazele prin opera sa, cît refuzul istoriei în favoarea culturii — de parcă ultima s-ar putea ivi altfel decît în contextul celei dintîi, în reacție sau în concordanță cu ea. Iar cînd istoria ia formele pe care le cunoaștem în această a doua jumătate de secol, refuzarea ei poate coincide, pur și simplu, cu o ignorare a realului.

Teama lui Noica (amintită de Gabriel Liiceanu) ca la Judecata din Urmă a Istoriei Universale să nu fim priviți, noi, românii, ca „un simplu sat pierdut în istorie“ dacă nu avem documentele *culturale* necesare spre a ne justifica existența i-a determinat, desigur, în mare parte opțiunea exclusivă pentru cultură. Rămîne de știut dacă la o astfel de „Judecată din Urmă“ a Istoriei Universale nu ni se vor cere și documente *istorice* pentru a ne justifica existența. Noica, am văzut-o, crede că nu. Alții socotesc contrarul. Aici stă, probabil, miezul oricărei discuții asupra omului Noica și a operei lui.

4 septembrie 1987

Pentru recentul volum al lui N. Steinhardt, *Escale în timp și spațiu,* am fi preferat alt titlu, *Tinerețe fără bătrînețe,* caracterizînd mult mai exact pe autor și scrisul său. Din această tinerețe intelectuală și sufletească, neîntinată de vîrstă, N. Steinhardt nu păstrează doar permanenta deschidere la tot ce i se pare, în același timp, nou și de o certă calitate (vezi elogiul pe care-l face generației ’80), dar și un anticonformism îndrăzneț, pledînd pentru îmbinarea eticului și esteticului (într-un climat care e departe de a genera astfel de concluzii), ca și pentru o literatură „nobilă și sentimentală“, în ciuda și împotriva formulei gidiene planînd încă asupra literelor contemporane, și conform căreia nu cu bune sentimente se face literatura bună. Asupra acestui anticonformism vom reveni, nu înainte de a sublinia că „tinerețea fără de bătrînețe“ mai este atestată de fervoarea, de bucuria fremătînd în toate aceste pagini, fie că e vorba de Jurnal de călătorie, de interviuri, de cărți sau peisaje intelectuale. E drept că, ne spune el, plecînd de la cazul lui Oscar Wilde în închisoare, după o atare suferință „fericirea devine obligatorie“. Or, și N. Steinhardt a cunoscut aceeași încercare, e drept, din motive cu totul diferite, avuabile, în fond „nobile și sentimentale“. „Obligația fericirii“ corespunde însă cu un har propriu, N. Steinhardt trăiește faptul estetic ca pe o sărbătoare pentru care se miră, se bucură, se entuziasmează, evitînd însă retorismele despletite. Entuziasmul său e comunicativ, nu și declamatoriu. În plus, de la literatură la cinematograf, trecînd prin pictură și muzică, nici o formă artistică nu-i este străină. Afară de asta, N. Steinhardt aduce în peisajul nostru critic o notă aparte, referințele sale nelimitîndu-se, pentru literatura străină, la fenomenul strict contemporan, ci extinzîndu-se — fapt mai rar — și la epoca dintre cele două războaie, deseori absentă din intertextualitățile la modă.

Tinerețe fără bătrînețe — evident că modestia lui N. Steinhardt, pe care am numit-o, mai exact, smerenie, îl îndepărtează de un astfel de titlu, ce-ar corespunde cu o prea falnică autorecunoaștere. Nici nu i-o cerem.

Dar N. Steinhardt duce modestia mult prea departe atunci cînd, într-un interviu, declară:

„Nu sunt scriitor. Cel mult un diletant, un amator. Aș fi vrut să fiu scriitor."

Și, într-altul:

„...nici critic nu sunt, sunt doar un diletant a cărui prezență în viața noastră literară cred că se datorează, îndeosebi, faptului că vîrsta n-a răpit scrisului meu decît puțin din entuziasmul lui juvenil".

De două ori fals. Mai întîi că N. Steinhardt este și scriitor și critic, apoi „juvenilitatea", cum numește el, cu un termen ușor, și voit, depreciativ, capacitatea sa de entuziasm și de tinerețe intelectuală, nu poate înscrie pe nimeni — așa cum s-a înscris el — în perimetrul literaturii. Mai există un critic literar care-și neagă această situare: Alexandru George, însă o face pentru a da prioritate prozatorului din el. N. Steinhardt nu se recunoaște însă nici ca scriitor, ca și cum acest termen ar fi rezervat doar autorilor de ficțiune. Or, N. Steinhardt este și una și alta, modestia aceasta excesivă nefiind totuși la locul ei, deoarece adumbrește luciditatea de care altfel știe să dea dovadă, ori de cîte ori nu privește propria-i persoană. După cum bucuria sa în fața operei de artă și-a atitudinii de demnitate a artistului, ceea ce s-a putut numi „blîndețea" sa, faptul de a căuta „binele", oricît ar fi de ascuns în oameni și opere, nu-l împiedică să lovească, să biciuiască, indignat, pe fariseii fraudulos introduși în templul artei. Cu o violență care, prin contrast, pare și mai eficientă. Pe drept, în general. Numai că oricare dintre noi, fie și cel mai smerit, se mai poate înșela și trimite săgeți în ținte părelnice. Astfel, chiar dacă are dreptate înfierînd prețiozitățile uneori molieresc-ridicole ale unor curente din critica modernă franceză, și adoptarea lor prea grăbită de către unii adepți bucureșteni, credem că se înșală atunci cînd își ia drept exemplu un studiu de calitatea celui al Irinei Mavrodin *Poetică/Poietică* — studiu ce nu dă dovadă nici de „savantlîc", nici de „prețiozitate", ci pur și simplu de știință, o știință obligată uneori să-și aibă propriul ei limbaj, de neconfundat cu un „ritual". Uneori mînia, punînd stăpînire pe un spirit atît de opus ei ca N. Steinhardt, e și mai prost sfătuitoare. Și pe bună dreptate vorbește Andrei Pleșu de „blîndețea sa sîngeroasă", referindu-se la articolul nedrept „Catharii de la Păltiniș", pe marginea publicării *Jurnalului de la Păltiniș* al lui Gabriel Liiceanu.

Am întîrziat însă prea mult asupra acestor rezerve, riscînd să lăsăm impresia că ele ar fi esențiale. Evident, esențialul stă altundeva. În scrisul, în cultura lui N. Steinhardt, în însăși concepția asupra culturii.

Mai întîi, anticonformismul ce-l face să privilegieze o „literatură nobilă și sentimentală", aducînd acestui termen toate corectivele necesare:

„Nu m-a purtat gîndul — dar izbutit-am oare să fiu limpede? — la o literatură «grațioasă», «elegantă», pudică, mai știu eu cum; sau la o literatură temătoare de adevăr ori de rostirea lucrurilor pe șleau. Nu! La o literatură bătăioasă [...] îndrăzneață, care nu se complace în amănunțita și obiectiva descriere [...] a cruzimii, sadismului, răutății și prostiei triumfătoare, ci — cunoscîndu-le pe acestea, numindu-le fără falsă rușine ori fandosită plecare a privirii — le vrea exterminate spre a reintroduce în lume puțină bunăvoință generală și cîteva din hulitele simțăminte necorosive."

Concepției despre literatură îi răspunde și corespunde și un fel de a privi pe scriitor, mergînd împotriva atît de răspînditei păreri că talentul scuză aproape totul, că opera contează, doar ea rămîne, că esteticul n-are nimic de a face cu eticul, marginalizat, dacă nu alungat de pe tărîmul literaturii, ca un străin indezirabil.

„Opera — scrie N. Steinhardt — se cere să fie în același timp și deopotrivă etică și estetică: sută-n sută morală și tot sută-n sută impecabil meșteșugită și perfect structurată."

În același fel, responsabilitatea artistului:

„Deosebindu-mă de părerea generală (nu i se iartă artistului încălcarea prescripțiilor morale în domeniul vieții particulare, i se îngăduie aproape orice în al vieții publice), sunt încredințat că «moralitatea» autorului nu influențează opera și nu împietează asupra valorii ei. Îl compromit însă — și uneori iremediabil — actele infamante cu caracter public: lașitatea, delațiunea, nelealitatea. Sunt mereu pornit a lua drept exact — cu toate că-i probabil exagerat — verdictul lui André Suarès: nu există artiști mari, nu există decît oameni mari. [...] Cu sine — acesta-i domeniul dreptului comun — artistul e liber a face tot ce voiește. Ci a vinde liniștea, libertatea, bunăstarea unui semen al său, ori a semenilor săi, a se arăta orb, rece, distant față de suferințele lor, ba a le desconsidera cu dinadinsul și a-și alege locul printre opresori, ori a lovi în cel lovit sau a-și ridica vocea întru apărarea nedreptății mi se par fapte de flagrant ne-estetism."

Pledînd pentru curaj, „virtute esențială", e normal ca „șmecheria" să-i apară lui N. Steinhardt „cea mai atroce dintre toate soluțiile pentru înfruntarea vieții contemporane". E normal și e salutar, cînd șmecheria a devenit o trăsătură de caracter practicată de mulți: salutar deci ca cineva să tragă, cu tot dezgustul și urgența, semnalul de alarmă.

Mînia sau dezgustul lui N. Steinhardt sunt cu atît mai semnificative cu cît el este împătimit după valori pe care le consideră specific românești, exaltîndu-le pînă la limite ce-ar putea părea unora — în contextul actual — aproape himerice. Astfel, *Miorița* sau *Meșterul Manole* sunt revizitate de el pentru a le smulge un plus de „splendoare“, a dezbăra gestul ciobanului de orice urmă de resemnare, pe acela al zidarului de orice rămășiță de inutilitate a sacrificiului și încheind astfel:

„Asta-i și ciudățenia cea mare — ca să nu zic taina finală a fenomenului românesc, că de pățaniile unor simpli ciobani și zidari mai direct decît de orice altceva e legată ideea de splendoare.“

Dar, dacă asupra celor două celebre balade s-a glosat la infinit, și continuă să se facă, versiunile succesive și — uneori — contradictorii nefăcînd, în fond, decît să se completeze și să adîncească complexitatea interpretativă, dacă deci în acest domeniu viziunea lui N. Steinhardt (una dintre cele mai generoase) n-are cum fi și cea definitivă (de altminteri, nici complet în contradicție nu se dovedește cu altele anterioare), în schimb, capitolul privind „Eroismul la români“ e cu adevărat original. Nu prin constatarea, după analiza *Scrisorii a III-a* și a lui *Toma Alimoș*, că „eroismul la români e defensiv“, „dîrz, sfidător al condițiilor de luptă cele mai vitrege, însă riguros defensiv, precedat de bună-cuviință și răbdare, ba și de apeluri la cumințenie și înțelegere exprimate în termenii cei mai cordiali cu putință.“

Originală, adică în contratimp cu situația actuală din țară, pare a fi, în schimb, însăși rememorarea eroismului ca trăsătură specifică a bietului român sub vremi. Unii ar spune chiar irealistă, cînd atîția (și observatori străini și reci, dar și dintre cei direct implicați) stau și se uimesc, dimpotrivă, de capacitatea de răbdare de care dă dovadă românul. S-ar putea să mai avem însă nevoie, în condițiile negre în care ne zbatem, și de asta: să ni se redea încrederea în noi. Nu prin fățărnicie și dictate editoriale de propagandă optimisto-festivă, ci venind de sub pana unuia dintre cei care nu numai c-au suferit, dar au știut, în act și nu numai prin scris, să facă din curaj, de-a lungul atîtor amarnici ani, virtutea lor cotidiană.

Dac-am insistat asupra pasajelor din cartea lui N. Steinhardt din care reiese anticonformismul său existențial, nu e pentru că paginile de călătorii printre cărți, peisaje și oameni ar fi mai puțin importante. Numai că pagini de izbîndă artistică, formulări fericite, puncte de vedere interesante sunt destul de numeroase în volumele de critică literară semnate de cele mai prestigioase nume. Mai rare însă cele în care i se cere scriitorului și artistului să fie la înălțimea etică a ambiției sale estetice. Îndemnul este precumpănitor la N. Steinhardt şi dă acestor *Escale în timp și spațiu* prețul lor aparte.

18 septembrie 1987

Ca și pentru *Jurnalul de la Păltiniș,* citind *Epistolarul* în care Gabriel Liiceanu a reunit toate scrisorile primite și trimise în urma acestei publicări, ești dominat în același timp de o rară încîntare intelectuală și de o stăruitoare impresie de irealitate. Iată deci încă o dată o enclavă, parcă în afara timpului, unde *se gîndește,* uneori pasional, alteori neevitînd nedreptățile, dar se gîndește mereu. Nu poți să nu te referi la ceea ce mărturisea Gabriel Liiceanu:

„...să înveți să gîndești. Acesta este lucrul pe care am sperat să-l învăț de la Noica [...] Ceea ce vrei tu să înveți de la el, într-o lume în care se gîndește plat, șters, impersonal, deci într-o lume în care nu se gîndește deloc, este nebunia de a gîndi pe cont propriu“ (p. 52).

Spectacolul acestei „nebunii“ e delectabil în *Epistolar* — o nebunie, de altminteri, împărtășită de mai toți dintre interlocutorii săi, într-atîta încît de abia ai dat dreptate unuia, că-ți vine să privilegiezi răspunsul celuilalt. Într-un climat intelectual în care probabil că doar în teoria literară mai domnește aproximativa libertate de a te exprima fără cenzuri și autocenzuri, acest „roman de idei“ — scris de toți protagoniștii nu cu intenția publicării, deci într-o deplină libertate interioară — dobîndește aura unei plăsmuiri fericite, lăsîndu-ne să întrevedem ce-ar putea fi climatul intelectual românesc dacă, în locul proceselor de intenții, campaniilor organizate sau pamfletului gros, ar fi hrănit de adevărate polemici. Fiindcă, aşa cum spune Constantin Noica, preamăritul şi controversatul erou al acestei cărţi:

„Ceea ce mi se pare cuceritor în *Epistolarul* prilejuit de *Jurnal*, este ceva de data asta real, iar nu o himeră, cearta pe care a iscat-o [...] În *Epistolar* toţi se spintecă unii pe alţii (îndurare pentru cel care a stîrnit preafrumosul măcel, căci a căzut şi el spintecat), dar în acelaşi timp toţi supravieţuiesc, ca în mitologiile nordice.“

În acelaşi sens, Gabriel Liiceanu către Sorin Vieru:

„Linişteşte-te, nu va fi război! Sîntem în spaţiul culturii, acolo unde chiar cearta nu este decît forma respectului infinit. Cuvintele ne sînt aprige, dar nu şi faptele. Izbăveşte-mă aşadar de imaginea samuraiului cu părul zbîrlit şi cu sabia scoasă şi trece-mă şi pe mine în rîndul sperietorilor. Căci asta sîntem, într-adevăr, cu toţii: sperietori somptuoase pe cîmpuri de cuvinte“ (p. 168).

Sau, în răspunsul către Ion Ianoşi:

„...intraţi hotărît în convenţia piesei: un duel crîncen + o îmbrăţişare finală. Nu există victime însîngerate, rănile se închid. Combatanţii sînt doar osteniţi, asudaţi şi mulţumiţi. Au spus tot ce au avut de spus. Şi peste spusele lor, oricît de aspre, se aşază în final concordia. Pleacă cu toţii la braţ, cortegiu funambulesc, mîntuit în scăldătoarea Verbului.“

În ciuda patinei de umor din frazele de mai sus, nici o umbră caragialescă nu planează asupra împăcării finale, mîntuirea făptuindu-se prin Verb, prin gîndul spus pînă la capăt, prin sinceritate fără limite, dar şi prin calitatea celor ce se află în scenă.

A venit momentul să ne oprim la ei. În 1983, *Jurnalul de la Păltiniş*, în care Gabriel Liiceanu evoca ucenicia lui la „şcoala“ lui Noica şi apoi despărţirea rituală a discipolului de maestru, a provocat reacţii diverse şi extreme (pasionale, adesea, animate nu numai de un patos al ideii, ci şi de orgolii rănite, pe drept sau pe nedrept). Între Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu pe de o parte, aflaţi în acel moment la Heidelberg cu burse Humboldt, şi cei rămaşi în ţară se înfiripă, apoi se statorniceşte, o corespondență pe tema *Jurnalului*. Îndîrjirile sau reproşurile privesc îndeosebi două din personajele centrale: Noica însuși și Gabriel Liiceanu. Maestrul, pentru entuziasmele sau iritările născute din propria-i filozofie și uneori din discordanțele dintre anumite luări de poziții și realitatea înconjurătoare; discipolul, pentru intransigența ce-l duce spre poziții tranșante, nu doar în domeniul ideilor, dar şi față de oamenii ce încarnează sau vehiculează aceste idei. Astfel, partea poate cea mai importantă a cărții cuprinde polemica, directă și indirectă, dintre Alexandru Paleologu și Gabriel Liiceanu, de-a lungul căreia intervin, de o parte — și cu o rar întîlnită luciditate — Andrei Pleșu, de alta Radu Bogdan (dar nu numai el). În toată această parte, polemica nu e doar de idei, dar și de orgolii suferinde. Orgolii, am spus, și nu vanități — diferența e esențială. Din această înfruntare, toate personajele ies salvate, pînă și Radu Bogdan care, prin gestul său aproape dostoevskian de a citi public, la un vernisaj, portretul pe cît de crunt, pe atît de realizat estetic pe care i-l face Gabriel Liiceanu, dobîndește statura unui personaj capabil de gesturi extravagante, negînd conotația ridicolă sau peiorativă. Între Alexandru Paleologu și Gabriel Liiceanu, primul iartă, nu înainte de a fi mers pînă la capătul argumentelor (unele neevitînd jignirea), al doilea se scuză, nu fără a răspunde, în chiar momentul recunoașterii greșelilor sale, punct cu punct la tot ce i se pare a dezminți curtoazia la care se aștepta de la Al. Paleologu. Lîngă și între ei, Andrei Pleșu, explicînd, analizînd cu un netăgăduit har al adecvării cuvîntului la gînd, în așa fel încît, după fiecare intervenție a sa, ai impresia că nimic nu mai e de adăugat. Dar într-o dispută totuși de idei (*totuși*, în cazul cînd pornirea ține de umoare mai mult decît de idee) e mereu de adăugat ceva. Din acest punct de vedere, singurul reproş ce s-ar putea aduce *Epistolarului* este că se încheie, ar fi putut continua la nesfîrșit, fără a obosi cititorul, captivat și descoperind aici nu numai un gen literar prea puţin uzitat, dar parcă și un tărîm nemaiexplorat de la război încoace.

Constantin Noica, pe deasupra lor — spre deosebire de alte polemici ulterioare — e numai înţelegere, înţelepciune, neatins de nici o undă de susceptibilitate.

Nu sunt, evident, singurii protagoniști. Există și deosebiri de vederi ce nu iau aspecte afective, ci se mențin doar în sfera ideilor, ca acelea, senine, dintre Gabriel Liiceanu și Sorin Vieru, îndeosebi asupra criticii literare. Există și recunoașteri luînd forma directă a omagiului. Pe deplin meritat este cel adus de Gabriel Liiceanu lui Petru Creția — „cea mai bună inteligență din România“, cum îl definește el. Mai există, în sfîrșit, și intervenții readucîndu-ne spre un context istoric pe care restul *Epistolarului* îl evacuează sistematic. Evident, intervenția lui Ion Ianoși. Plină și ea de toate nuanțele atunci cînd menține discuția pe tărîmul personal. Stingheritoare însă cînd schițează o apărare a „opțiunii“ lui, marxismul, încercînd să-l despartă de „nenumăratele experimente“ făcute „abuziv“ în numele lui. Or, pe de o parte, aceste „experimente“ n-au fost nenumărate, ci s-au rezumat la unul singur, apoi, nu e deloc sigur că epitetul de „abuziv“ e cel mai indicat, că marxismul nu conținea, în germene și în mesianismele sale, o parte cel puțin din crimele săvîrșite în numele lui. Iar dacă sunt atît de „numeroși cioclii“ ce-l înmormîntează azi, lucrul nu e deloc *suspect*, cum pretinde Ion Ianoși, ci semnificativ. Marxismul n-a fost o „opțiune“, ci o dogmă apăsătoare, la modul polițienesc în Est, la modul ideologic în Apus. Dezmeticiți azi, filozofii sau intelectualii occidentali, treziți ca dintr-un vis urît, încearcă să-și explice misterul acestei subjugări a minții, în timp ce Ion Ianoși se străduiește s-o scuze sau chiar justifice. E drept că marxismul său este acum nuanțat și chiar tolerant, e drept că, în România, doctrina marxistă a devenit un fel de paravan pentru alte pulsații ideologice, nu e mai puțin adevărat că funcționează și mai ales a funcționat ca o doctrină de stat în numele căreia au fost sistematic decapitate idei — și uneori nu numai idei. A pune deci marxismul în planul unei opțiuni dialogînd de la egal la egal cu altele, chiar dacă ar corespunde cu demersul personal al lui Ion Ianoși, reprezintă un nonsens istoric. De aceea

— și numai de aceea — epistolele lui Ion Ianoși — altfel măsurate în formă și tolerante în fond — se situează într-un fel de extrateritorialitate față de restul *Epistolarului.*

În sfîrșit, circulă în acest *Epistolar* aluziile, insinuările, uneori afirmațiile deschise privind o posibilă infatuare a lui Gabriel Liiceanu. Acuzație ce se dovedește a fi cu totul injustă la citirea și a *Jurnalului de la Păltiniș*, și a scrisorilor semnate de el în *Epistolar.* A transforma pasiunea cuiva pentru funcția formativă a filozofiei, justificata sa exacerbare față de invazia nonvalorilor pe un tărîm ce-ar trebui să le cuprindă doar pe ele, ucenicia sa umilă și traversată de fiorul unei neîntrerupte îndoieli despre sine în *infatuare* pare cel mai deplin nonsens. Ajunge, spre a fi convins, să citești portretul lui Gabriel Liiceanu făcut de Andrei Pleșu într-o scrisoare către Radu Bogdan:

„Pe Gabriel l-am regăsit cum îl știam: chinuit de probleme universale și private, bine intenționat și stîngaci, puternic și șubred deopotrivă. [...] Personalitatea lui Gabriel se exprimă perfect în fiecare fibră a textului (din *Jurnalul de la Păltiniș);* iubesc deci acest text așa cum îl iubesc și pe el: bombănind admirativ, degustînd ceea ce e talent și curaj, nepricepînd ceea ce e prezumție greoaie și inoportunitate. Decizia lui de a publica Jurnalul *acum*, fără acordul lui Noica și fără să estompeze (prin inițiale măcar) prezența reală a personajelor — prea contemporane — din cuprinsul cărții e, privită obiectiv, de ordinul inadmisibilului. Recunosc însă că e un farmec și o forță autentică în acest «inadmisibil», care îmi impun. Orice carte însemnată e, oarecum, inadmisibilă și orice autor bun e un pic antipatic."

Pagina cea mai remarcabilă e o autocaracterizare din scrisoarea adresată de Gabriel Liiceanu lui Alexandru Paleologu:

„M-am gîndit de atîtea ori cît de antipatic sunt pentru cei în fața cărora n-am apucat, n-am vrut sau n-am putut să mă deschid: un personaj greoi, stîngaci, teribil de retractil, lipsit de farmecul improvizației pe un teren necunoscut, incapabil de mari disimulări și de minciuna unui «rol» care atestă intrarea în maturitate, un personaj timid (și pîndit deci de eliberări violente) care, în absența marilor măști protectoare, scoate în față monotonia arogantă a unei mine suficiente, o gravitate prostească sau bunăvoința forțată pentru o imposibilă comunicare [...] Cine și-ar putea imagina că în spatele acestei orgolioase siguranțe [...] stă la pîndă o adolescență mereu neconsumată, administrată de nevoia pateticelor dăruiri, de prestanța pudorii, de spaima de ridicol, de credința în extreme și de imposibilitatea de a poposi în interval, de respectul în fața aspirației, a eșecului și a vieților mîntuite de păcatul jumătăților de măsură?"

După o astfel de întrebare, numai cei într-adevăr de rea-credință ar mai putea insista în legenda pe cale de a se înfiripa în jurul infatuării lui Gabriel Liiceanu. De fapt, și el și Andrei Pleșu ar avea aproape dreptul la un sentiment de superioritate. Fără a nedreptăți pe nimeni, e cert că înzestrarea lor filozofică este total ieșită din comun, că ivirea lor în spațiul atît de puțin populat al gîndirii românești trebuia înregistrată ca o bună vestire. Mai este limpede — chiar dacă acest lucru îl indispune pe Gabriel Liiceanu — că harul său de scriitor — ca și al lui Andrei Pleșu — dă acestei cărți un spor, și de înțeles, și de lumină.

În ciuda faptului că Gabriel Liiceanu se ridică plin de îndîrjire împotriva epitetului de „frumos" pe care Alexandru Paleologu îl alipește de unul din textele sale — parafrazînd, s-ar putea spune despre acest *Epistolar:* „Carte frumoasă, cinste celor ce te-au scris".

25 septembrie 1987

În mai toate discuțiile și comentariile despre romanul istoric se insistă, pe drept cuvînt, asupra evoluției acestui gen literar; departe de a mai fi doar o reconstituire de epocă (dar cînd a fost, de fapt, numai așa ceva?), romanul istoric devine din ce în ce mai parabolic, se transformă într-un instrument de cunoaștere a prezentului. Sau, cum îl definește Ioan Buduca:

„Timpul de altădată interesează numai în măsura în care dialoghează cu prezentul, numai dacă ne pune aceleași întrebări pe care ni le punem și noi. Or, istoria întrebărilor e, într-adevăr, mai deschisă prezentului nostru decît muzeul răspunsurilor."

Întrebărilor le este dedicat și romanul Mariei Luiza Cristescu *Privilegiu*, care se citește cu atît mai mare plăcere cu cît excesul de pitoresc îl îndepărtează de noi, iar acuitatea diagnosticului îl fixează iremediabil în prezent. Probabil că din antagonismul dintre aceste două demersuri se nasc și fascinația lecturii, dar și unele inadecvări, mai mult sau mai puțin flagrante în verosimilitatea istorică.

Un străin (statutul de străin al personajului îi asigură față de evenimente aceeași distanță pe care timpul scurs o conferă autorului), un francez, Simon, cu spiritul înfierbîntat de ideile și idealul Revoluției Franceze, sosește ca preceptor pe lîngă o familie de boieri (Hartular) din Moldova lui Vodă Sturdza (deci, între 1835 și 1849). Cu ajutorul scrisului de tip tradițional îmbinat cu procedeul Jurnalului (al lui Simon) integrat în text, toată cartea nu este decît povestea păcătoșirii progresive a lui Simon, care, sub imperiul fricii, începe prin a practica scrisul duplicitar în chiar Jurnalul său, ce poate oricînd să cadă sub ochii jupînesei Hartular sau ai iscoadelor puterii, și, tot dedîndu-se la autocenzură, sfîrșește prin a crede în laudele sale delirante pentru Vodă Sturdza, după cum se obișnuiește cu venalitatea unei societăți unde totul se cumpără. Adaptarea sa este atît de rapidă și de totală, încît sfîrșește prin a mîhni chiar și pe cei care îl îndemnaseră în acest sens, ca jupîneasa Hartular. Ea îi spune, înspre finalul cărții:

— Cînd mă uit la dumneata [...] mă apucă spaima să văd toate racilele neamului meu adunate cu grijă într-o singură ființă! [...] Sîntem noi atît de puternici în cele rele ca să ștergem într-un om venit de departe tot ce avea mai bun?

Or, spre a prezenta cumulativ aceste „racile", autoarea aruncă asupra istoriei acelui timp o privire cînd grăbită, cînd superficială, cînd deformată de cele ivite sau trăite un secol mai tîrziu. Impecabila reconstituire istorică a cadrului pașoptist din ciclul Danei Dumitriu *Prințul Ghica* pare înlocuită, la Maria Luiza Cristescu, printr-o oglindă ce surprinde aparențele și se joacă apoi cu ele în apele sale profunde. Ne-ar veni relativ ușor să ne facem avocatul lui Vodă Sturdza care, pe lîngă binecunoscuta-i lăcomie de averi, a dotat țara cu unul din primele ei mari așezăminte culturale (Academia Mihăileană), cu drumuri (e drept că trecînd sau ajungînd la moșiile sale), iar aplicînd Regulamentul organic, s-a dovedit un reformator, prudent, dar reformator totuși. Slugărnicia anumitor boieri pe lîngă el va fi existat, desigur, dar și îndărătnicia altora (dovadă numărul relativ mare de comploturi organizate de aceiași boieri împotriva celui care, între altele, hotărîse liberarea țiganilor statului și mănăstirilor). Ar fi fost, probabil, de ajuns ca Maria Luiza Cristescu să-și trimită francezul în alte medii boierești, la complotiști de pildă, printre cei ce-au încercat să se revolte în 1848, pentru ca preceptorul să nu mai vadă deschizîndu-se o prăpastie între idealurile aduse în valizele sale pariziene (egalitate-libertate-fraternitate) și zbaterile unei societăți în plină mutație. Din această mutație, autoarea reține îndeosebi aspectele pitorești (aceleași refuzate sistematic de Dana Dumitriu): veșmintele, mîncărurile, stilul de viață șovăind încă între Orient și Occident, oferindu-ne pagini memorabile, ca balurile, prezentarea boierilor la tabăra lui Vodă, descrierea portului Galați etc. Desigur, se pomenește și de efervescența de idei ce va duce la 1848, în treacăt însă, sau sub aspectul caricatural al unui boier ce creează un imposibil falanster. E dreptul oricărui autor să-și aleagă unghiul de vedere și să selecteze din materialul istoric consultat tot ce-i slujește demersului său, numai că adunarea la un loc a atîtor dovezi de slugărnicie și venalitate, în detrimentul îndîrjirii, caracterului și determinării altor boieri, dotează prea legendara noastră turcire cu însemnele unei autentice tradiții. Or, cel puțin unele dintre aceste trăsături au fost importate la noi de armate străine, găsind, e drept, un teren favorabil și înflorind peste cerințe și necesități istorice.

Fără a fi istorici, fără a fi consultat arhivele vremurilor evocate de Maria Luiza Cristescu, ni se pare totuși că frica, acea frică de fiece clipă, împletită cu delațiunea cotidiană, nu era o caracteristică a domniei lui Vodă Sturdza. Chiar dacă unii boieri trăiau cu teama surghiunirii la moșii, chiar dacă nesiguranța timpului putea crea un climat de aprehensiune, nu vedem de ce și cum frica ar fi fost, pe atunci, elementul principal al țesutului social, trăsătura sa dominantă, în stare să schimbe în cîțiva ani mentalitatea unui străin, Simon, care se va îmbolnăvi de teamă ca de holeră. Despre frică, în această carte, cîteva pasaje remarcabile ce nu ni se par a datora ceva trecutului:

„Simon se obișnuise cu frica. O trăia ca pe un viciu ascuns, nu dăunător celorlalți, dar oricum rușinos. O rușine aburoasă, îmbătătoare, la care n-ar mai fi putut renunța. Cei din jurul lui o aveau din părinți, din moși-strămoși, parcă. Curios, ea le alimenta gesturile cu aceeași putere pe care, de obicei, curajul e cel ce o secretă. Frica, în acea doză euforizantă, se transmitea de la unul la altul“ (p. 211). „Ea se întindea de la țigani la boieri, de la boieri la Vodă, și nici consulii nu rămîneau necontaminați. [...] În lumea asta, frica, o frică permanentă, tremurătoare și îmbătătoare, era o componentă de care trebuia să se țină seama“ (p. 212).

Frica ce-l îndeamnă pe Simon să uite de idealurile sale umaniste și să se „umilească cu ceremonial“ nu credem a fi o componentă a secolului al XIX-lea, una din trăsăturile lui dominante. Doar secolul nostru a văzut frica instituționalizată în sistemele totalitare, față de care despotismele trecutului par simple exerciții neîndemînatice. Existau, în trecut, adevărate epidemii de frică, existau momente cînd precumpăneau nesiguranța și teama, dar pricinile erau diverse (de la războaie și epidemii la comploturi, revoluții și lupta pentru putere). A trebuit să așteptăm secolul al XX-lea pentru ca ea să devină cu adevărat instrument al puterii întru atomizarea societății.

Premisele ei nu sunt, în orice caz, de căutat mai mult în tradiţii româneşti decît în cele universale. E sigur că multor francezi din generaţia părinţilor lui Simon le va fi fost mai teamă de-a lungul epocii de teroare a Revoluţiei Franceze decît unui moldovean sau altuia sub Vodă Sturdza.

Această rectificare nu înseamnă un reproş adus autoarei, care a descris, pînă la frison și amețeală, una din racilele cele mai nocive ale veacului nostru. E însă poate nedrept să-i găsim astfel de rădăcini în solul românesc, nu mai contaminat decît atîtea altele.

După cum nu ne vine a crede că duplicitatea scrisului era practicată acum un secol în mod atît de sistematic și cvasigeneralizat ca în vremurile noastre. Nu vedem pe mai nici unul dintre clasicii noștri, dintre scriitorii secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, practicînd o autocenzură care aparține — la acest grad de sistematizare — doar unui tip de regim politic contemporan. Cînd scrie în Jurnalul său, Simon o face exact după modelul instaurat în secolul nostru:

„De contabilitatea dublă în care își duceau cu toții viața nu se mai putea dezbăra. A codifica, a spune altceva decît gîndești, a spune mai ales ce ţi se cere să spui, a te ascunde de ochiul umbrei care nu te părăsește nici o clipă și de a cărui cenzură nu scapi nici cînd ești singur etc., etc. Umbra aia îți locuiește trupul și mintea“ (p. 246).

Sau, acea stare pe care au cunoscut-o scriitorii ale căror manuscrise de sertar purtau aproape tot atîtea urme ale autocenzurii pe cîte aveau, de pe urma cenzurii oficiale, cărțile publicate:

„Se așeza în fața caietului, lua pana în mînă, o muia în călimară și... Și acea linie directă între mînă și minte care se transforma în rînduri de cuvinte, acea linie directă începea să se chircească, să facă noduri, să o ia de la stînga la dreapta. Fireasca lui siguranță, aproape nebîntuită de îndoială, se transforma într-un vîrtej de praf. Îi întuneca vederea. Îl scutură un scurt fior. Un fior de frică. Apoi, începu să compună fraze. Cîntărea fiecare cuvînt, ca și cum cineva ar fi privit peste umărul său. Iar acest cineva nu era un indiscret de care, la urma urmelor, puţin îţi pasă, ci... Simon începu să gîndească în imagini. [...] Acel cineva era o ființă, un om, ceva care totuși n-are contur, dar este înarmat, poartă un jungher sau un pistol cu care-l amenință. [...] Și el scria vorbe, vorbe, le cîntărea pe fiecare fără să se poată convinge că sînt cele care trebuie. Țelul cuvintelor înșirate era să îmblînzească privirea din spatele lui, să nu-i dea ocazia de a apăsa pe trăgaci. Simon se reculese rușinat. Simțirea lui o luase razna, tulburată, în fond, de lipsa lui de profesionalitate. [...] La urma urmelor, i se sugerase un lucru care se făcea cu mintea. Să amestece adevărul cu neadevărul... Dar în ce proporții?" (p. 120).

Încetul cu încetul, Simon renunță la orice dozaj și elogiul deșănțat al lui Vodă înlocuiește îndoiala, ajungînd s-o uimească și pe jupîneasa Hartular, care totuși îl împinsese pe această cale, fiind fina lui Vodă și voind ca întreaga-i casă și tot personalul să-i fie pe plac. Ea îi spune lui Simon:

— Ați cam sărit peste cal. Dacă chiar așa gîndesc în taină supușii despre stăpînul lor, atunci ce vorbe aurite le mai rămîn pentru cînd sînt față în față cu el?

Frica aceasta a lui Simon face din el un personaj exemplar pentru o situație dată, dar nu totdeauna consistent pe plan psihologic. Multe din atitudinile și reacțiile sale devin inexplicabile. Nu pricepem, de pildă, de ce, iubind-o cum o iubește pe Arghira, nu se căsătorește cu ea, cînd Vodă însuși se oferea să le fie naș, și de ce n-o însoțește — în ciuda fricii — și nici nu-i dă semn de viață în surghiunul ei, unde și moare. Și nici de fiul său și al Arghirei nu se va ocupa, lăsîndu-l în grija boierilor Hartular. Poate însă că această inconsistență psihologică este voită, rezultînd din spulberarea personalității sale prin frică și o prea grabnică, desăvîrșită adaptare la moravurile locului. Răul contaminează mai repede, mai sigur decît binele, rolul lui Simon este mai curînd de a ne-o dovedi decît de a se constitui ca un personaj psihologic credibil și complex.

Surîsul ușor ironic pe care autoarea îl instalează pe toate registrele sale stilistice (de la agerimea modernistă la sfătoșenia cronicărească) parcă ne spune că n-are rost însă să insistăm asupra a ceea ce ni s-a părut a fi inadecvare strict istorică. Esențialul este să ne aflăm, pentru a relua expresia lui Ioan Buduca, în registrul întrebărilor contemporane și nu în muzeul răspunsurilor. Și, cum am văzut-o, aici ne și aflăm. Din plin. De unde și interesul acestor pagini care, într-un fel sau altul, tot Istoriei aparțin.

2 octombrie 1987

Ce-ar fi putut mișca mai mult pe Anton Holban, ce i-ar fi putut naște pe buze tristul surîs cu care era atît de avar decît faptul de a vedea coincizînd semicentenarul morții sale cu apariția unui roman ce-i este dedicat: *Poveste de iarnă* de Mihai Zamfir? Desigur, revenirea spre „regimul tremurat și fragmentar“ al scrisului lui Anton Holban — expresia aparține lui Mihai Zamfir însuși — este mai veche, de n-ar fi să reamintim decît excelenta monografie pe care i-a consacrat-o Al. Călinescu; faptul însă că un teoretician literar de talia lui Mihai Zamfir, la curent cu formele cele mai moderne de interogare a textului, alege pentru prima sa operă de ficțiune să reînnoade firul cu romanul analitic interbelic, sub semnul unei astfel de dedicații, e prea semnificativ pentru a se lăsa încadrat într-o coincidență festivă. Desigur, nu doar „febricitarea“ lui Anton Holban, febricitarea în scris și existență, în scris ca existență, poate explica o astfel de opțiune. Renunțarea la unele delicii textualiste în favoarea revenirii spre modalități narative vindecate de obsesia modernității plutește de cîțiva ani peste climatul literar occidental. Fără a ne referi obligatoriu la diversele forme ale unei astfel de întoarceri în postmodernism, ar fi de ajuns să ne gîndim la ultimii ani ai lui Roland Barthes, la atît de des evocatul său proiect de roman, la ultimele sale însemnări în care cursivitatea narativă nu are egal decît aversiunea (sau oboseala) față de modernitatea cu orice preț, pentru a dezbăra demersul lui Mihai Zamfir de orice conotații retro. Nu i-ar fi, desigur, indiferent lui Anton Holban nici faptul că *Po-*

veste de iarnă este un roman de iubire, de ratare, de esențiale discreții. O pudoare rănită ce nu se exhibă, ci, înfruntînd toate riscurile banalității aparente, se interiorizează pînă la zonele unde țipătul este interzis.

E posibil însă ca Nicolae Manolescu să aibă dreptate și *Poveste de iarnă* să pară a se înscrie mai curînd într-un registru camilpetrescian. Ladima nu e, evident, prea departe cînd eroul e un ratat și cînd idealizarea femeii iubite constituie punctul inițial al acestei iubiri. Pledează pentru o astfel de vecinătate și demistificarea eroinei (Adriana) de către fratele personajului principal, ale cărui însemnări, ocupînd un capitol în centrul cărții, urmăresc din exterior, în contrapunct, această aventură de o iarnă. Nu e mai puțin adevărat că demistificarea nu e violentă, ca la Camil Petrescu, și că pînă la sfîrșit Adriana s-ar putea să rămînă mai enigmatică decît în versiunea cinică propusă în aceste însemnări. Marian Papahagi o crede, insistînd asupra unui scurt fragment pe care Mihai Zamfir ni-l propune doar ca o sugestie (niciodată nu insistă, nu dezleagă enigmele, nu explică).

Referirea mai insistentă la Camil Petrescu nu-l împiedică pe Nicolae Manolescu să stabilească între *Jocurile Daniei* și *Poveste de iarnă* o relație directă: telefonul. Alături de automobil și restaurante, telefonul ocupa un loc important la Anton Holban. La Mihai Zamfir el devine poate nu chiar „personajul central“, cum spune Nicolae Manolescu, ci Obiectul central, cel fără de care relația dintre Stere și iubita sa n-ar putea exista, iar geografia Bucureștiului ar rămîne fără puncte de reper. Din cabină telefonică în cabină telefonică, orașul își desenează contururile, iar pentru personajul principal, Stere, aceste cabine sunt ca tot atîtea popasuri pe un drum ce-l duce și cufundă în destinul său de iremediabil învins. Popasuri ce aduc cu etape pe itinerarul inițiatic spre moarte. „Arsura cabinei de telefon“ (cum spune protagonistul), de unde soneria va suna dincolo în gol sau nu, e singura ce nu va trece o dată cu anotimpul. Chiar atunci cînd Stere va înțelege că apelurile sale au devenit inutile, cînd va renunța la ele, cabina de telefon se va răsfrînge pînă și în visele sale.

Intriga merită amintită, tocmai fiindcă Mihai Zamfir ne întinde o cursă a banalității aparente, spre care rezumatul ne împinge inexorabil. E totuși necesar s-o facem, de n-ar fi decît pentru a măsura ambiția autorului, care transformă insignifianța inițială într-o izbîndă estetică, neslujindu-se de nici unul din mijloacele estetismului.

Mircea Stere, om între două vîrste, este deci un ratat. Iată-l văzut de fratele său mai tînăr, Niki, adaptabilul, învingătorul prin excelență:

„Acest om care știe patru limbi străine, care citește curent un text latinesc [...] e un biet conțopist la o întreprindere cu nume format din inițiale, pe care n-am reușit să-l țin minte niciodată. În schimb titlul meu de «regizor la Animafilm» impresionează o cantitate incredibilă de oameni."

Niki, convins că ne îndreptăm spre „o epocă a ignoranței", citește numai cărți utile. Și puține. Iar din însemnări ar vrea să scoată un scenariu de film (nimic inutil, deci).

„Am convingerea că bietul Mircea procedează exact pe dos, lasă la o parte cărțile utile, iar lecturile lui în cîteva limbi compun cea mai inutilă din biblioteci [...] Cînd eram elev, se vorbea de intrarea lui Mircea într-un institut de cercetări, dar postul promis a fost ocupat de altcineva; reacția lui tipică: s-a supărat pe toată lumea și s-a mulțumit cu postul din acea întreprindere ridicolă. [...] A vrut să-și ia și doctoratul, dar n-a reușit să devină doctorand, adică să aibă dreptul să-și susțină teza; altă aberație, pentru că, în afară de titlul în sine, afacerea nu-ți oferă nici un drept legal și nici un ban. Pînă la urmă a renunțat și la asta: încă un eșec, încă un rid pe față."

Ce e de adăugat? Că Mircea Stere a fost căsătorit o dată și a divorțat. Că stă, împreună cu Niki, la maică-sa. Că e prost îmbrăcat. Și (e mai mult decît un detaliu) că îi e milă de învingători. Într-o zi (sfîrșit de toamnă, început de iarnă), la un vernisaj, întîlnește pe o fostă prietenă a lui Niki, Adriana, și pleacă împreună de la expoziție. Ce poate reprezenta Mircea Stere pentru această fată frumoasă, din rasa învingătorilor, asemănătoare cu Niki (au făcut parte, de altminteri, la mare, din aceeași bandă cu moravuri deloc stricte) și care ar fi vrut să fie artistă? I-o spune direct:

„Aveai în buzunar o carte franţuzească: citiseşi ceva din ea, ai ascuns-o apoi la loc. M-am chinuit să-i descifrez titlul și autorul, fără să observi, dar n-am reuşit. M-am apropiat de tine, am văzut mai bine coperta: Reverdy. N-auzisem de el. Cine-o fi autorul? De ce-l citește domnul ăsta timid? Am ieșit împreună, am început să vorbim, am vrut să te revăd ca să aflu răspunsul."

Un simplu bovarism cultural? Mai sunt și lungile seri de iarnă, în care întunericul de afară îți interzice vizitele. Mai e și plictiseala. Poate și ineditul situației de a te vedea iubită cu atîta timiditate. În micul ei apartament de două camere, mereu în semiîntunericul anotimpului, Adriana îl va primi deci din cînd în cînd. Nu cu entuziasm, nu fără ezitări. Pentru a ști dacă poate s-o vadă, cînd poate s-o vadă, Mircea Stere, ieșind de la slujbă, va colinda Bucureștiul pe jos, telefonînd din toate cabinele întîlnite în cale.

Tot o cabină telefonică ocupă locul central și în visul pe care-l are Stere după ce știe că Adriana nu mai vrea să-l vadă. Se visează la Paris, unde a fost o singură dată și e sigur că nu se va mai întoarce, și de acolo tot numărul ce începe cu 33 îl încearcă. În zadar. Deoarece, în vis ca și în viață, la numărul acela Adriana nu va mai fi disponibilă pentru el. Îngăduința ei, deoarece nu de iubire poate fi vorba, a durat cît anotimpul. Ce-l mai poate salva pe Stere?

„«Scriitori ai lumii, veniți-mi în ajutor!» gîndul îl traversează neașteptat pe Stere în dreptul Bisericii Sfîntul Gheorghe [...] Ia să vedem, Werther se sinucide, se gîndește Stere în timp ce calcă în picioare zăpada moale de culoarea cafelei cu lapte. Nu vreau să mă sinucid, deși ar fi un mijloc ideal ca să scap de toate. Adolphe se plictisește, eroii din romanele englezeşti și tinerii lui Henry James pleacă în călătorii spre sud, vizitează Italia și încearcă să uite. Eu nu pot pleca în Italia, nu am acces la vreo mare albastră și liniștitoare. Trebuie să rămîn la locul suferinţei și să supravieţuiesc. Cum?"

Fără ajutorul literaturii, deci. Şi renunţînd la speranţă.

Anotimpul s-a terminat. Nu şi, fără de rost, iubirea. Prin soare, Mircea Stere „merge spre toamna și iarna viitoare, la nesfîrșit".

Cu o discreție, o lipsă de patos, o transparență stilistică asigurîndu-i autorului un loc insolit în configurația literară actuală. Ispita și izbînda unui clasicism cernit de postmodernitate nu sunt departe.

27 noiembrie 1987

Valeriu Cristea, în *Fereastra criticului,* pare a vrea să complice sarcina — sau plăcerea — celui ce se pregătește să scrie despre cartea lui.

Compus, ca și cele mai multe dintre volumele curente de critică, din articole și studii, unele deja publicate, orînduite tematic pe capitole, *Fereastra criticului* ar trebui să ofere libertatea — cu totul naturală în astfel de cazuri — de a o deschide oriunde și oricînd — adică, de a te plimba prin volum nu neapărat în ordinea cronologică pe care o reclamă o operă de ficțiune sau un studiu el însuși gîndit cronologic, capitol după capitol. Orice culegere de articole — și, bineînțeles, nu numai *Fereastra criticului* — presupune acest drept, al cititorului ca și al recenzentului.

Dar iată că Valeriu Cristea i-l recunoaște cititorului, nu și recenzentului, rugat insistent, într-o notă la ultimul capitol, „Mărturisiri, reflecții, precizări", să nu înceapă cu el, să-l citească doar cînd îi vine rîndul, pentru a nu-l comenta „în detrimentul" „restului cărții". Or, dacă restul cărții, adică cvasitotalitatea ei, nu face decît să ne confirme darurile criticului, cunoscute și din cronici, și din cărțile precedente, tocmai acest capitol din urmă pune cîteva probleme ce nu prea fuseseră dezbătute pînă aici.

Trecînd, deci, peste cerința imperativă a autorului, începi deja cu un sentiment de culpabilitate, ce nu face decît să sporească atunci cînd te oprește din elanul tău firesc de a-l aprecia la justa lui valoare, înștiințîndu-te, tot stăruitor, că lauda îl stinghereşte. Pentru a-i evita ceea ce el numește o „desfătare dezagreabilă", ești aproape gata să te lași alunecînd pe panta criticii. Te lovești din nou de o barieră. În ciuda declarației de principiu că, în afară de cele injurioase sau grosolane, Valeriu Cristea preferă obiecțiile laudelor, găsești, tot în acest capitol final, un pamflet împotriva lui Nicolae Manolescu, ca răspuns la un mai vechi articol al acestuia, ce nu era nici „grosolan", nici „injurios". Cum rămîne, atunci, cu declarația lui Valeriu Cristea după care „este un punct de onoare pentru un critic să accepte critica"?

Poate că n-ar merita să insistăm. Și criticii au dreptul de a nu se ține mereu de ceea ce au anunțat că vor face și vor fi, și criticii pot avea umori și iritări — îndreptățite sau nu —, nu te naști neapărat critic cu balanța obiectivității absolute între mîini. Poate că n-ar avea deci importanță, dacă Valeriu Cristea n-ar întemeia, pe asemenea premise false, un complex de persecuție în nici un fel justificat. „Singur printre critici" — se simte și proclamă Valeriu Cristea, cînd nu cunoaștem mulți critici autentici ce-ar fi negat valoarea lui. Și asta nu numai cu prilejul apariției acelei opere fără corespondent, și nu doar în literatura noastră, *Dicționarul personajelor lui Dostoevski*, dar și pentru fiecare volum de critică publicat.

Obsesia nu e numai neprielnică pentru criticul inventîndu-și o situație inconfortabilă de persecutat, dar și primejdioasă, deoarece îl face să coincidă sau — în orice caz — să coabiteze cu una din tezele cele mai scumpe ale unui regim pentru care critica este țapul ispășitor prin excelență: și anume *rubrica fixă*. Rotația rubricilor ar trebui s-o însoțească pe aceea a cadrelor. Cînd atacul împotriva rubricii fixe vine de la *Luceafărul, Săptămîna*, sau chiar de la direcția actuală a Uniunii Scriitorilor, totul e în ordinea pocită a lucrurilor. Rubrica deținută de N. Manolescu în *România literară* într-atîta nu lasă să doarmă toate nulitățile și toți veleitarii ce nu se văd semnalați de acest critic, încît atacurile împotriva ei se succed, cînd oficial, cînd oficios, evitînd să-l numească pe N. Manolescu și ascunzînd gîlceava sub paravanul, comod și vag, de „rubrică fixă". Nu numai comod, vag, dar și inexact. Deoarece la *România literară* se exprimă, tot în rubrici, unele regulate, altele mai puțin, și alți critici de primă însemnătate, începînd cu Eugen Simion și sfîrșind cu... Valeriu Cristea însuși. E greu să năzuim la o înțelegere totală în rîndurile atît de amenințate ale criticii (deși ar fi atît de necesară, vital necesară), putem însă cere unui critic de talia lui Valeriu Cristea să nu adopte astfel de clișee vinovate. Cronica lui N. Manolescu la *Fereastra criticului* pledează în același sens și ar fi trist dacă Valeriu Cristea, respingînd mîinile ce se întind înspre el, ar persista, s-ar adînci în singurătăți nu mai puțin grave dacă sunt doar închipuite.

Nu *singur printre critici* deci, ci cu o poziție afirmată ca aparte, acordînd eticului un loc tot atît de important ca și esteticului. Evident, pentru Valeriu Cristea, criteriul întru judecarea operei de artă rămîne cel estetic, dar, pe drept cuvînt, el insistă asupra faptului că talentul nu „absolvă“ pe deținătorii lui de acea „responsabilitate morală pe care o pretindem în mod obișnuit celor din jur“. Nu putem decît să ne asociem exclamației lui Valeriu Cristea: „Ce bine ar fi dacă am avea azi cît mai mulți Bălcești!“

Convingător cît rămîne la nivelul principiilor, Valeriu Cristea devine însă mai puțin credibil cînd ne propune exemplele precise ale „omului moral“, constituind modelele-i absolute. Fiecare din aceste modele poartă pete în scris sau pe conștiință, pete politice mai ales, dar și politicul intră în această sferă a eticului. Iar petele știrbesc exemplaritatea. Pentru a ne opri la unul dintre aceste exemple: Marin Preda. Avem — și am scris-o de atîtea ori — pentru autorul *Moromeților* toată admirația. Pentru scriitorul „politic“ din *Cel mai iubit dintre pămînteni*, la fel. Dar nu putem uita unele concesii, pe care nu și le uita, probabil, nici Marin Preda el însuși. Nu putem uita cum, spre a face să treacă o reabilitare a mareșalului Antonescu, el a introdus în *Delirul* și un pasaj în care îl evocă, fără a-l numi dar la modul cel mai transparent, pe Nicolae Ceaușescu tînăr, dus din post în post de jandarmi. E, după cîte știm și am citit, singura dată cînd Ceaușescu figurează astfel într-o operă literară autentică. Concesia e prea masivă pentru a nu ciunti cartea. Ne este deci imposibil să mai afirmăm, așa cum o face Valeriu Cristea: „la noi, prozatorul cel mai moral este Marin Preda“ prin capacitatea sa de cuprindere. După cum, chiar dacă am apreciat atitudinea din ultimii ani a lui Iorgu Iordan, ne e imposibil să ștergem cu buretele anii stalinismului său integral și ofensiv. Adevărul este că, din toate modelele *absolute* propuse de Valeriu Cristea, nici unul nu rămîne neclintit la lumina operei și a vieții civice. Și nu e, poate, vina lui Valeriu Cristea, ci a vremurilor sub care au stat acești oameni. Dar atunci, nu e mai bine să nu ne alegem modele, decît să le camuflăm lipsurile morale?

Nu mult mai inspirat își pune în aplicare criteriul moral Valeriu Cristea atunci cînd, în enumerarea relevată în proza unui coleg despre lucrurile care nu-i plac, se oprește la „copiii mici", înșirați între „kitsch" și „mlaștini".

„...nu se poate spune așa ceva", exclamă Valeriu Cristea, „e ca și cum ai spune «nu-mi place apa de izvor» sau «nu-mi place pîinea caldă»... sînt pe lumea asta ființe, lucruri, elemente, aspecte care nu țin de gust, care nu se poate, ca oameni ce sîntem, să nu ne placă".

N-ar ține de gust dacă autorul citat (fără de nume, dar nu e greu de știut cine) ar propune să se săvîrșească ceva împotriva copiilor. El pretinde doar — într-o înșiruire plină de umor — că „nu-i plac". Ceea ce e dreptul lui cel mai strict. Fără a mai căuta în literatura universală dovezi ce ar infirma sentința lui Valeriu Cristea, ne ajunge să ne oprim la Caragiale. Ce facem, îl evacuăm din opera lui pe domnul Goe, și el „copil"?

Am făcut deci pînă aici exact ceea ce ne-a interzis Valeriu Cristea — dar o dată ce interzici trebuie să știi că poți provoca inevitabil revolta împotriva interdicției — am început tocmai prin capitolul de care eram prea insistent sfătuiți să nu ne atingem decît atunci cînd i-ar veni rîndul: în final.

Preferăm să ne oprim în încheiere la acele pagini unde Valeriu Cristea se dezvăluie ca unul dintre criticii cei mai atenți cu literatura în toată desfășurarea ei, plecînd de la amănunt spre a reconstitui întregul și a-l exalta.

De pildă, critica la cartea Gabrielei Adameșteanu *Dimineață pierdută* este printre cele mai inspirate consacrate acestui roman, pe care, în ceea ce ne privește, îl punem în fruntea epicii noastre postbelice, alături de *Moromeții* lui Marin Preda. După o analiză aprofundată a romanului, în toate structurile lui, Valeriu Cristea ne propune niște ipoteze cu adevărat ispititoare. De pildă, prin Ivona și prin întreaga galerie de „foști" neidealizați, dar și necaricaturizați, Gabriela Adameşteanu — susţine Valeriu Cristea — „polemizează discret, respectuos şi ferm cu G. Călinescu din *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*". Altă ipoteză, altă perspectivă: prin omenia reală a mahalagioaicei sale, Vica, Gabriela Adameşteanu polemizează şi cu I. L. Caragiale, ceea ce într-o paranteză fie spus, încercase să facă şi Camil Petrescu, cu cel mai cumsecade Mitică al scenei româneşti.

Şi celelalte cronici sunt pline de astfel de trimiteri şi formule deschizătoare de noi căi şi chei interpretative, una dintre cele mai entuziaste — dînd, de altminteri, şi titlul întregii cărţi — fiind consacrată lui N. Steinhardt, în paginile critice ale căruia Valeriu Cristea surprinde, pe drept cuvînt, „forţa persoanei întîi". Confesiunea fiind, la N. Steinhardt, tot atît de năvalnică precum îi este nemăsurată capacitatea de admiraţie, de „îndurare şi bogată milă". Fereastra la care cu trudă ajunge N. Steinhardt, în una din călătoriile sale pariziene, se deschide asupra Catedralei Notre-Dame, surprinsă dintr-un unghi de unde „detaliul şi totul se ofereau contemplaţiei desăvîrşite".

Fereastră revendicată, pe drept cuvînt, şi pentru acest volum — şi N. Manolescu a observat-o —, unde la mai toţi autorii studiaţi, de la Nichita Danilov, Adriana Bittel, Ileana Mălăncioiu, Marcel Petrişor şi pînă la ruşii atît de prielnic familiari autorului *Dicţionarului* dostoevskian, amănuntul descris, surprins, pus în evidenţă cu o pilduitoare răbdare nu are drept scop decît să ne ducă spre acea contemplare desăvîrşită a totului ce nu se deschide decît după ce te-ai străduit îndelung să ajungi pînă la ea.

Ceea ce ştie atît de bine să facă Valeriu Cristea, critic *printre* critici şi nu, aşa cum din păcate o crede, *singur* printre critici.

3 decembrie 1987

Revolta de la Braşov din 15 noiembrie a însemnat, pentru Paris, spulberarea unui mit: acela al pasivităţii româneşti. Anul se încheie cu o mediatizare fără precedent a „cazului" românesc. „Fără precedent" nu doar prin proporţii, dar şi prin noua conotaţie de curaj colectiv de care duceam lipsă. (Cf. Anexa II.)

ANEXE

Anexa I

Din Decembrie 1989 încoace, cîteva amănunte au venit să completeze „fişa penitenciară“ a mamei.

Mai întîi, *fişa matricolă penală*, apărută pe ecranul excepţionalului serial al Luciei Hossu-Longin, *Memorialul durerii* (nr. XIV), care poartă data exactă a decesului de la Văcăreşti: 7/6/1960 (cf. şi articolul Gabrielei Adameşteanu, „Memorialul durerii“, *22*, nr. 34/21–27 august 1992).

Apoi, detalii asupra morţii. De la Jilava, Ecaterina Bălăcioiu fusese dusă direct la morga din Văcăreşti, unde, trezindu-se printre cadavre, a ţipat. A fost transferată la spital, unde, tot fără îngrijire medicală, şi-a dat duhul. O co-deţinută, Geta Matei-Ivaşcu, a publicat amănuntele în *România liberă* („File din cartea durerii“) din 29 noiembrie 1990. Trecerea timpului e responsabilă de o mică inadvertenţă. Mama nu putea să-i spună în 1960 că vorbesc la „Europa Liberă“, deoarece la acea dată, tocmai pentru că o aveam pe mama ostatic în ţară, nu colaboram la „Europa Liberă“, ci doar la Radiodifuziunea Franceză.

În *Memoria* (nr. 3/1992) a fost publicat un capitol privind-o, cu o introducere a mea.

Asupra bibliotecii lui E. Lovinescu, cf. studiul Ilenei Vrancea în revista *Agora* din Statele Unite (volumul 3, nr. 1, februarie 1990), din care un fragment a fost reluat de *România literară* (nr. 12 din 22 martie 1990), pe care mi-am îngăduit să-l completez (deoarece textul din *Agora* al Ilenei Vrancea nu fusese reprodus decît parţial) în *22* (11 mai 1990): „Oroarea faptelor — Completări la «Arestarea unei biblioteci»“.

O ultimă precizare, dispensîndu-mă de a mai căuta un calificativ acestei crime, ca şi naturii Gulagului românesc: în fişa matricolă penală pomenită mai sus, la rubrica „fapta comisă“, pentru a justifica cei 18 ani de închisoare, stă scris, neînchipuit de dezvăluitor: *„discuţii duşmănoase împotriva Reg. R.P.R.“*. Cînd Tribunalul Militar dă această sentinţă, la 26 ianuarie 1959, Ecaterina Bălăcioiu merge spre 72 de ani. Echivala deci cu o condamnare la moarte. Pentru „discuţii duşmănoase“.

Anexa II

Întreaga emisiune din 3 decembrie („Teze şi Antiteze la Paris“) era consacrată impactului în mass-media al revoltei de la Braşov. Cum Occidentul se vede deseori, din 1989 încoace, culpabilizat pentru „imaginea“ stîlcită a României pe care o vehiculează, nu e, probabil, inutil să amintim ecoul dobîndit la Paris de fiecare gest de opoziţie, disidenţă şi, în cazul de faţă, revoltă ce putea fi înregistrat în România.

Apusul a fost orb în faţa primei mari rezistenţe româneşti (cea mai importantă în Răsărit faţă de sovietizarea imediat postbelică). Orb sau, mai exact, orbit de contextul şi de dogmatizarea marxistă a elitelor sale intelectuale. În schimb, de pe la mijlocul anilor '70, „disidenţa“ din Est a devenit, pentru intelighenţia pariziană dezideologizată, figura obligatorie de referinţă. Astfel încît nu doar Paul Goma în 1977, dar şi cele cîteva voci mai tardive — şi izolate — ale anilor '80, de la Radu Filipescu la Gabriel Andreescu şi de la Doina Cornea la Dan Petrescu sau Mihai Botez, s-au bucurat de un ecou imediat.

Braşov 1987 a venit însă să arate că, în sînul unei populaţii aparent în stare de prostraţie, rezistenţa putea lua formele ei deschise, înfruntîndu-se toate riscurile. Şi a fost primit ca o revelaţie.

Nu doar ziarele, nu numai radiourile, dar şi canalele de televiziune au repercutat intens evenimentul. Ne vom mulţumi cu cîteva titluri şi date.

Televiziunea a redat, în direct, manifestaţia românilor exilaţi, ce scandau, la 23 noiembrie, în faţa ferestrelor întunecate ale ambasadei din Paris, aceleaşi sloganuri ca la Braşov. (Alături de drapelul românesc flutura şi cel al lui Solidarnosć, polonezii fiind prezenţi, ca şi ungurii sau lituanienii.)

Presa nu s-a lăsat mai prejos. Iată doar titlurile:

Le Monde (18 noiembrie): „Manifestaţii la Braşov împotriva dictaturii“; *Le Quotidien de Paris* (idem): „Revolta împotriva lui Ceauşescu“; *Le Matin* (19 noiembrie): „Cea mai mare revoltă muncitorească de 10 ani încoace“; *Le Figaro* (idem): „Răscoală împotriva lui Ceaușescu“. Lungi articole, sub aceste titluri de o șchioapă, uneori pagini întregi. Astfel, în *Le Monde* din 24 noiembrie, editorialul intitulat „Le pire exemple“:

„Răzmerița de la Brașov e plină de semnificație pentru o Europă Centrală care, hotărît lucru, se află pe pragul unei noi epoci. Prima lecție este că totul sfîrșește prin a se ști în zilele noastre, și din ce în ce mai repede. Ceea ce pînă mai ieri putea rămîne confidențial se repercutează azi dincolo de frontiere, chiar atunci cînd o putere totalitară mai încearcă să-și asigure supraviețuirea prin tăcere. Dar în evenimentele de la Brașov e și ceva specific românesc. [...] Nu există nici o altă țară din Europa de Răsărit în care divorțul să fie mai flagrant, mai profund între putere și populație. [...] Devenit cel mai prost elev al lagărului socialist, regimul de la București se situează la antipodul unui curent reformist cu atît mai viguros azi în Ungaria și în Polonia cu cît a dobîndit binecuvîntarea Kremlinului. În momentul în care Gorbaciov se prezintă ca promotorul unei «noi mentalități», al «transparenței» și al unei oarecare doze de democratizare, megalomania, nepotismul, un naționalism cu totul xenofob, teroarea polițistă ce caracterizează «sistemul Ceaușescu» împing pînă la extrem caricatura a ceea ce poate fi azi un regim socialist.“

În pagina a treia a ziarului *Le Monde*, în afara unui articol cu ultimele detalii asupra manifestației de la Brașov, altele două, primul intitulat „Plimbare pe bulevardul Kitsch-ului“ și consacrat stilului „pe față neofascist“ al bulevardului Victoria Socialismului (împotriva Bucureștiului, cum spun românii). Al doilea, despre dosarul din *La Nouvelle Alternative*, consacrat opoziției în România.

Un alt editorial, de data asta în ziarul *Le Figaro*, urmat de un lung articol în pagina a treia, amintind nu numai de devastarea Bucureștiului, sub titlul „Paranopolis“, dar, bineînțeles, și de cauzele manifestației de la Brașov: starea catastrofală a economiei, criza energetică, penuria alimentară, proporțiile nemaiîntîlnite luate de „cultul personalității“. Titlul: „România bolnavă din pricina lui Ceaușescu“.

Tot la 24 noiembrie, două pagini semnate de Georges Dupoy în *Le Quotidien de Paris*, sub titlul „Revolta mocnește în imperiul lui Ubu“:

„Muncitorii de la uzinele «Steagul Roşu» au invadat centrul Braşovului, ţipînd: «Vrem pîine!». În plin centru al Europei, într-o ţară considerată din Antichitate ca un grînar. Acesta este rezultatul a 22 de ani de sistem Ceauşescu, de putere absolută exercitată de un om care a devenit secretar general al Partidului Comunist Român în 1965 şi care, în numele clasei muncitoare, s-a distins prin tiranie, megalomanie şi represiune."

Revenind asupra vizitei lui Gorbaciov la Bucureşti, Georges Dupoy insistă asupra faptului că Nicolae Ceauşescu refuză orice reformă:

„La Bucureşti, Gorbaciov a proclamat necesitatea reformelor. Ceauşescu a răspuns că în România ele au fost îndeplinite mai demult. El refuză orice modificare a politicii sale."

Amintind că, la 28 iunie trecut, Senatul american a suspendat pe şase luni clauza naţiunii celei mai favorizate, gazetarul francez conchide:

„Evenimentele de la Braşov nu riscă să-i îndemne pe parlamentarii de la Washington să revină asupra deciziei lor."

În ziarul *Le Matin* din aceeaşi dată (24 noiembrie), Christian Duplan, sub titlul „Revoltaţii frigului, foamei şi fricii mărturisesc", scrie un lung articol pe o întreagă pagină, slujindu-se şi de *La Nouvelle Alternative*, şi de numărul din *L'Autre Europe* de unde extrage mărturia unui intelectual român ce semnează cu pseudonimul Grigore Negrescu (textul l-am difuzat, nedînd numele autorului — Mircea Iorgulescu). Aceste mărturii, Christian Duplan le completează cu altele, mai recente, culese la Bucureşti, unde a fost nu demult. Insistînd asupra metodelor poliţiste prin care frica este inoculată întregii societăţi civile şi citînd, în acest sens, din textul lui Grigore Negrescu, ziaristul francez scrie:

„Un intelectual mărturiseşte astfel despre distrugerea morală, materială şi politică a ţării. Dar revolta de la Braşov vine să ne aducă aminte că această aparentă resemnare nu trebuie să ne mascheze divorţul total ce există, în România, între societate şi Ceauşescu. Pe măsură ce le e mai foame, mai frică şi sunt lipsiţi de toate, românii refuză din ce în ce mai mult acest regim."

La 25 noiembrie, *Libération*, tot pe o întreagă pagină, publică primele fotografii ale înfruntării de la Braşov. Fotografiile au fost făcute de un turist francez care n-a ajuns la Paris decît la 10 zile după manifestaţia de la Braşov. Titlul articolului se inspiră dintr-o formulă a scribilor laudei oficiale — „«Geniul Carpaţilor» îi îngrozeşte pe români“:

„Nicolae Ceauşescu cumulează cea mai mare parte din tarele brejneviene. Plasîndu-şi zeci şi zeci de membri ai familiei în posturile-cheie, pe de o parte, accentuînd rotaţia cadrelor, pe de alta, el a pus un lacăt puterii. Dar pentru cît timp? Explozia de la Braşov a readus la suprafaţă zvonurile (tot felul de zvonuri) asupra slăbirii puterii. Se evocă chiar o contestaţie în sînul Securităţii, una dintre coloanele puterii, ca şi unele intervenţii sovietice în favoarea unor eventuali succesori. Un lucru pare sigur: preşedintele Ceauşescu n-ar fi plecat în Egipt, la numai opt zile după răscoala de la Braşov, dacă n-ar fi fost stăpîn pe situaţie. După mărturii citate de ziarul vest-german *Tageszeitung*, ar fi fost arestate 2 000 de persoane, şi 400 de muncitori s-ar afla încă în închisoare. Rămîne de ştiut pentru putere esenţialul: cum să poată preveni alte explozii?“

La 26 noiembrie, un alt titlu, în *Le Figaro:* „Agonia retrostalinismului“. Analizînd rînd pe rînd salariile şi condiţiile de trai din România, gazetarul de la *Le Figaro* constată:

„Puterea de cumpărare de care dispun muncitorii români a scăzut cu regularitate de la sfîrşitul anilor ’70 încoace. Pe atunci, România mai putea să se compare cu Portugalia. Azi, constatarea lui Jacques Rupnik este clară: «România e pe cale de albanizare.» Altădată grînar al Balcanilor, România este acum ţara cea mai săracă a continentului şi de-abia dacă ajunge din urmă Albania. Nicolae Ceauşescu conduce România în 1987 cu metode care au dat de 30 de ani dovadă de ineficacitate. O ineficacitate totală. La 69 de ani, el este unicul supravieţuitor al generaţiei retrostaliniştilor, cum nu se mai află, de partea cealaltă a planetei, decît Kim Ir Sen.“

În săptămînalul *L’Express* (27 noiembrie–3 decembrie), două pagini semnate de Bernard Lecomte. În *Le Point* (30 noiembrie), trei pagini semnate de Dominique Audibert, Kosta Cristici, Hervé Toulain şi Hélène Giraud, sub titlul generic: „România: delirul şi foamea“. În *Le Nouvel Observateur* (3 decembrie), un alt articol, de Patrick Loriot.

În sfîrşit, la 2 decembrie, emisiunea lui Frédérick Mitterrand pe canalul I al televiziunii („Permission de minuit“) era consacrată în întregime Braşovului. Am participat la ea, pe platou aflîndu-se: Marie-France Ionesco (va citi un mesaj al lui Eugen

Ionesco, cerînd ca un tribunal să judece crimele lui Ceauşescu), Paul Goma (nu va uita să amintească lunga rezistenţă românească în munţi), istoricul Matei Cazacu, Sanda şi Vlad Stolojan, ca şi gazetara de la *Le Monde*, Amber Bousoglu.

Nu trebuie uitat că, în acest timp, în România era arestată Doina Cornea pentru manifeste de solidarizare cu revoltaţii din Braşov. Nu peste mult, cea care-şi începuse disidenţa încă din 1982, cu scrisori trimise spre difuzare la „Europa Liberă", va deveni în străinătate simbolul rezistenţei româneşti, o dată cu reportajul televizat al lui Christian Duplan (10 decembrie 1987), urmat mai tîrziu de acela al gazetarului belgian Josy Dubié *(Désastre rouge)*, al cărui succes a fost la originea operaţiei „Villages roumains".

Indice de nume proprii

Abellio, Raymond 291–294
Adameşteanu, Gabriela 5, 121, 122, 127, 342, 379, 380, 381
Adamov 93, 95
Aderca, Felix 329
Agopian, Ştefan 135, 138–140, 341
Alain 68
Albala, Radu 287, 288, 291
Albee, Edward 225, 226
Alexandrescu, Grigore 14
Alexandrescu, Sorin 349, 352
Alquié, Ferdinand 204, 206
Aman, Theodor 66
Andreescu, Gabriel 6, 382
Andreescu, Ioan 298
Andreevski 90
Andricu, Mihail 248
Anghel, Paul 141, 232, 245
Antonescu, Ion 378
Antonesei, Liviu 209, 325
Antoniu, Viorel 19
Apostu, George 331, 335
Aragon, Louis 9, 10, 132
Arcade, L.M. 85–88
Arendt, Hannah 142–144
Arghezi, Tudor 18, 23, 49, 50, 59, 141
Aristotel 229, 233, 296
Aron, Raymond 45, 102, 111
Arrabal, Fernando 190
Artaud, Antonin 105, 106, 108
Audibert, Dominique 385

Baba, Corneliu 333, 334
Bahr, Egon 111
Balaci, Alexandru 120, 241, 330
Baltazar, Camil 336
Balzac, Honoré de 224
Banu, George 103–108
Baranga, Aurel 329
Barbă Neagră, Paul 7
Barbu, Eugen 42, 43, 78, 141, 209, 242, 244, 245, 324
Barbu, Ion 88
Barrès, Maurice 10
Barthes, Roland 45, 111, 112, 197, 302, 372
Bartók, Béla 334
Basarabi, fam. domnitoare din Ţara Românească 155
Baudelaire, Charles 296
Bălan, Ion Dodu 238
Bălaşa, Sabin 272, 332
Bălăcioiu, Ecaterina 29–33, 381, 382

Bălăiţă, George 64, 120, 241, 242, 244
Beaumarchais 149
Beauvoir, Simone de 36, 285, 286
Beckett, Samuel 260, 264, 265
Beigbeder, Marc 294
Bellow, Saul 284
Beniuc, Mihai 59
Benoist, Alain de 45
Benoist, Jean-Marie 102, 103
Bergman, Ingmar 124
Bernea, Horia 299, 331, 332
Berlusconi, Silvio 269, 270
Besançon, Alain 69–71, 102, 183, 190, 304
Biberi, Ion 329
Biemel, Rainer (Jean Rounault) 157
Bistran, Sever 33
Bittel, Adriana 138–140, 341, 380
Biţan (Bitzan), Ion 332
Blaga, Lucian 107, 111, 232
Blandiana, Ana 177
Bogdan, Radu 363, 365
Bogza, Geo 119
Bolliac, Cezar 155
Bonnet, Marguerite 205
Borges, Jorge Luis 259, 260, 268
Botez, Demostene 329
Botez, Mihai 6, 165, 192, 382
Boureanu, Radu 329
Bousoglu, Amber 386
Bozici, Cornel 333
Brandt, Willy 111
Brassens, Georges 10
Brăiloiu, Constantin 335
Brâncuşi, Constantin 331, 332, 334
Breban, Nicolae 175
Brecht, Bertold 104, 108, 317, 318
Breslaşu, Marcel 60
Breton, André 204, 205, 207, 239, 293
Brook, Peter 104–106, 108
Bucur 23
Budai-Deleanu, Ion 47, 86
Buduca, Ioan 209, 341, 367
Buharin 35, 38
Bukovski, Vladimir 102, 190
Busuioceanu, Alexandru 295
Butika, Francisc 31–33
Buzea, Constanţa 177
Buzura, Augustin 77, 245

Cacoyannis, Michael 54
Caillois, Roger 260
Calciu, Gheorghe 63, 179, 192
Caligula 254
Calion, Ion 237
Camus, Albert 6, 11, 77, 214, 225, 246, 286
Caracostea, Dumitru 59
Caragiale, Ion Luca 20, 24, 50, 56, 88, 107, 149, 170, 193–196, 225, 249, 250, 273, 275, 288, 310, 313, 342, 379, 380
Caragiale, Mateiu 20, 56, 288, 304, 348
Caraion, Ion 329
Caramitru, Ion 235, 236
Carmet, Jean 95
Carnavalet 11
Carol II, rege al României 57, 58
Carrère d'Encausse, Hélène 102
Carrouges, Michel 206
Castoriadis, Cornelius 190
Castro Ruz, Fidel 285
Cazacu, Matei 386
Cazvan, Sarina 336

Căciuleanu, Gigi 7
Călinescu, Al. 210, 238, 372
Călinescu, George 11, 59, 86, 141, 305, 349, 380
Călinescu, Matei 7
Călugăru, Ion 329
Cărtărescu, Mircea 97, 209, 304, 326
Câmpina, Barbu 329
Cârlugea, Z. 208, 209
Ceauşescu, Elena 65
Ceauşescu, Nicolae 46, 57, 59, 60, 64, 120, 128, 129, 146, 154, 156, 168, 169, 171, 172, 178, 180, 189, 255, 271, 272, 378, 382–385
Cehov, A.P. 108, 225, 226
Céline 85
Cervantes 344
Cesianu, Constantin 118
Chateaubriand 73, 182
Chiriţă, Constantin 241
Churchill, Winston 102
Cioculescu, Şerban 329
Cioran, Emil 45, 108, 225, 239, 258–269, 305, 307, 322, 335–337, 351
Ciorănescu, Alexandru 329
Cochin, Augustin 73
Codrescu, Andrei 7
Comarnescu, Petru 279
Condiescu, Nicolae 57
Conquest, Robert 102
Constantinescu, Miron 329
Copeau, Jacques 108
Cornea, Doina 6, 382, 386
Corneille, Pierre 318
Cortázar, Julio 199
Coşovei, Traian 120
Cotruş, Ovidiu 257
Coudenhove, Anne de 253
Craig, Gordon 103, 105
Crăciun, Gheorghe 212, 257, 324, 341
Creţia, Petru 364
Cristea, Valeriu 376–380
Cristescu, Maria Luiza 367–369
Cristici, Kosta 385
Crohmălniceanu, Ov. S. 96, 138, 139, 193, 237, 258, 325, 329
Cruceanu, Mihai 59
Culianu, Ioan Petru 7, 284, 288
Cuşnarencu, George 97, 98, 100, 120, 341

Daix, Pierre 9, 40
Dali, Salvador 182, 183
Dalos, György 183
Damian, Horia 7, 183
Damocles 66
Daneliuc, Mircea 25, 26, 234–237
Daniel, Jean 254
Danilov, Nichita 380
Debray, Régis 68
Debray Ritsen, Pierre 40
Dejmek 107
Delavrancea, Barbu 305
Deloncle 292
Demetrescu, Camilian 7
Déroulède 10
Derrida, Jacques 228, 258
Déry, Tíbor 216
Descartes, René 344
Dilthey, Wilhelm 258
Dimisianu, Gabriel 210, 349
Dinescu, Mircea 325
Dispot, Laurent 74
Disraeli 23
Dobrogeanu-Gherea, Constantin 328
Docsănescu, Elena 325

Doinaş, Ştefan Augustin 245, 304
Domokos, Géza 241
Dominic 31
Dostoevski, F.M. 19, 152
Dragoş, Nicolae 167, 245
Dubié, Josy 386
Dugneanu, Paul 210
Dulea, Mihai 323, 324, 326, 327, 330
Dumitrescu, Geo 6, 304
Dumitrescu, Sorin 299, 300, 332
Dumitriu, Anton 2
Dumitriu, Dana 11, 13, 16, 136, 368
Dumitriu, Petru 78–83, 117
Duplan, Christian 384, 386
Dupoy, Georges 383, 384

Eco, Umberto 197
Einstein, Albert 41
Eliade, Mircea 17, 18, 47, 55, 58, 85, 197, 203, 225, 239, 260, 262, 263, 277–284, 287, 288, 291, 292, 294, 295, 305, 307, 314, 322, 335, 337, 346–351
Eminescu, Mihai 18, 23, 85, 168–170, 236, 245, 310, 334
Emmanuel, Pierre 132–135
Enescu, George 335
Euripide 54

Fargue, Léon Paul 18
Fauqueux, Didier 255
Fejtö, François 102, 103, 190
Fellini, Federico 182, 270
Fernandez, Dominique 318
Ferré, Léo 10
Filipescu, Radu 6, 191, 192, 382
Fitzgerald, Francis Scott 260
Flaubert, Gustave 226, 228
Florescu, Eugen 43–46, 141
Florian, Mircea 329
Foarţă, Şerban 330
Fondane, Benjamin (B. Fundoianu) 260
Fonea 193
Fontenelle, Bernard de 230
France, Anatole 36
Franchine, Philip 284
Franco, Francisco 38
Freud 41
Frigerio 318
Fry, Christopher 297
Fuchs, Jürgen 109
Fulga, Laurenţiu 158–162
Funderburk, David 192
Fundoianu, Benjamin 336
Furet, François 69, 72, 73

Gadamer 258
Gafencu, Grigore 19, 21–23
Galilei, Galileo 344
Gallo, Max 67, 68, 72
García Lorca, Federico 199
García Márquez, Gabriel 225
Genet, Jean 286, 287
Genette, Gérard 198
George, Alexandru 50–56, 225, 304, 308–311, 329, 357
Georgescu, Nicolae 326, 328
Georgescu, Paul 329
Géricault, Théodore 54
Gheorghe, Ion 42, 43, 61
Gheorghiu, Mihai Dinu 209, 330
Gheorghiu, Ştefan 243
Gherea (Dobrogeanu-Gherea), Ioan 329
Ghica, Ion 11–16
Gide, André 68, 349, 350
Giraud, Hélène 385

Glucksmann, André 109, 110, 141, 178, 190
Goethe 182, 225, 345, 355
Gogol, N.V. 115
Goldoni, Carlo 318
Golopenţia, Sanda 318–323
Goma, Paul 33, 45, 60, 62, 100–102, 109, 121, 141, 157, 179, 190, 192, 246, 338, 382, 386
Gorbaciov, M.S. 383, 384
Gorbanevskaia, Natalia 190
Gorki, Maxim 116, 117
Goya 38
Gracq, Julien 205
Grasset, Bernard 157, 339
Greco, El ~ 297, 298
Green, Julien 226
Grigorescu, Nicolae 19, 298
Grigurcu, Gheorghe 210, 330
Grosser, Alfred 102
Groşan, Ioan 198–200, 249, 341
Grotowski, Jerzy 104, 105, 108
Gruber 108
Guevara, Che 68
Guiomar, Michel 205
Gutenberg, Johann 270

Hamelet, Michel-P. 46
Hamon, Harvé 44
Harms 224
Hasdeu, Bogdan-Petriceicu 155
Hassner, Pierre 111, 190
Hatmanu, Dan 332
Hăulică, Dan 181–183
Hegel 229–232
Heidegger, Martin 258, 344
Heliade Rădulescu, Ion 210
Heller, Mchel 116, 190
Henry, Michel 344
Herder, Johann Gottfried 177, 355
Herescu, N.I. 57, 58
Hersch, Jeanne 142, 144
Hitler, Adolf 134, 141, 145, 313, 316
Holban, Anton 225, 372, 373
Homer 211
Horasangian, Bedros 97, 223, 225, 226, 228, 249, 257, 341
Hossu-Longin, Lucia 381
Hruşciov, N.S. 285
Hugo, Victor 224
Husserl, Edmund 291, 293, 344

Iancu, Traian 120, 241, 242
Ianoşi, Ion 364, 365
Iaru, Florin 97, 209, 324
Ibrăileanu, Garabet 328
Ierunca, Virgil 7, 42, 329
Ionescu, Eugen 46, 92, 94–96, 189, 322, 335–337, 351, 385
Ionesco, Marie–France 174, 385
Iordan, Iorgu 378
Iorgulescu, Mircea 24, 46–50, 130, 193, 210, 212, 239, 255–258, 274, 276, 325, 327, 328
Iovan, Ion 194
Istrati, Panait 35, 157, 256, 257
Ivasiuc, Alexandru 128

Jamet, Dominique 286
Jankélevitch, Vladimir 209
Jar, Alexandru 60
Jaspers, Karl 110
Jorje, Ricardo 298
Jouve, Pierre Jean 135
Joyce, James 197

Kafka, Franz 224
Kant 129

Kantor 104
Kenereş, Adina 257, 274–277
Kim Ir Sen 385
Koestler, Arthur 33–41
Kott, Jan 89, 257
Krivițki 35
Kundera, Milan 89–92, 344
Kuțnețov 190

Labiş, Nicolae 310
Laloy, Jean 102
Langevin, Paul 68
Lao Zi 61
Lăcustă, Ioan 193–198, 257, 326
Lăncrănjan, Ion 129, 328
Le Brun, Annie 206
Lecomte, Bernard 385
Lefter, Ion Bogdan 97, 209, 210, 327, 330
Lenin, V.I. 72, 157, 158
Lenya, Lotte 317
Leproust, Thierry 95
Le Roy Ladurie, Emmanuel 69, 157, 190
Leu, Corneliu 120
Lévy, Bernard-Henri 45, 141, 145
Liiceanu, Gabriel 7, 225, 228–234, 245, 300, 330, 351–353, 355, 356, 358, 361–366
Lipatti, Dinu 335
Lomazzo, G.P. 297
London, Arthur 35
Loriot, Patrick 385
Lovinescu, Eugen 28–30, 33, 43, 44, 305, 306, 381
Lovinescu, Monica 2, 31, 32, 244
Ludovic XIV 172
Lungu, Alexandru 329
Lupaşcu 294
Macovei, Ligia 332
Magritte, René 78
Mailat, Maria 5
Maiorescu, Titu 48, 49, 116, 257
Maiorescu, Toma George 120
Maistre, Joseph de 73, 74, 260, 268
Mallarmé, Stéphane 197, 302, 304
Malraux, André 11, 37, 38, 54, 68, 181, 214, 292, 293, 347
Mandelstam, Nadejda 10
Manea, Norman 323
Manet, Edouard 297
Maniu, Iuliu 22
Mann, Thomas 39, 182
Manolescu, Nicolae 97, 112, 123, 138, 193, 208–210, 237, 274, 288, 291, 300–305, 349, 373, 377, 378, 380
Mao, Zedong 72, 217
Marcou, Lilly 28
Marcuse, Herbert 141
Marguerite, Bernard 46
Marin, Mariana 97, 324
Marx, Karl 41, 72, 134
Maspero, François 28
Matei-Ivaşcu, Geta 381
Mauclair, Jacques 93
Maulnier, Thierry 143
Mauriac, Claude 190
Mauriac, François 258, 259
Mavrodin, Irina 358
Maximov 190
Mălăncioiu, Ileana 243, 323, 325, 380
Merleau-Ponty, Maurice 35
Meyerhold 108
Michaux, Henri 260, 265–267, 292

Michelangelo 296, 297
Michelet, Jules 298
Mickiewicz, Adam 107
Mihăescu, Valentin F. 210
Mihăilescu, Vintilă 229
Milva 317
Mircescu, Dumitru 192
Mititelu, Cezar 6
Mitterrand, François 68, 71
Mitterrand, Frédérick 385
Moldovanu, Corneliu 57
Monciu-Sudinski, Alexandru 6, 25, 97, 194, 213
Morar, Ioan T. 97, 325
Moraru, Nicolae 329
Mrozek 216
Mureşan, Ion 325
Musset, Alfred de 239
Mussolini, Benito 22, 141
Muşina, Alexandru 324

Nadeau, Maurice 175
Napoleon I 216
Nasta, Mihail 352
Naum, Gellu 202–207
Neacşu, Iulian 326, 328
Neagu, Fănuş 120
Necula, Damian 327
Nedelciu, Mircea 341
Nedelcovici, Bujor 183–185
Negreanu, Gabriela 325
Negrescu, Grigore (M.Iorgulescu) 384
Negri, Costache 13
Negoiţescu, Ion 7, 335
Nekrici, Alexandr 102
Nicodim, Ion 332
Nicolaescu, Sergiu 242
Nicolescu, Ion 120
Nicolski 33, 128
Nietzsche, Friedrich 106
Niţescu, M. 329
Noica, Constantin 85, 225, 228–234, 239, 330, 351–356, 361–365

O'Flaherty, Wendy 284
Olăreanu, Costache 225, 309
Olteanu, Ioanichie 327–330
Omescu, Ion 7
Orlea, Oana 7
Orwell, George 33, 37, 84, 143, 183, 185

Paleologu, Alexandru 24, 225, 228, 330, 363, 365, 366
Paler, Octavian 75–78, 210, 245–248, 325
Pallady, Theodor 52, 225
Pandrea, Petre 19
Pann, Anton 334
Papadat-Bengescu, Hortensia 329
Papahagi, Marian 202, 203, 210, 274, 373
Papilian, Victor 329
Paraschivescu, Miron Radu 340
Pardău, Platon 120
Paruit, Alain 183, 347
Pascal, Claude (Monica Lovinescu) 2
Paulhan, Jean 204, 339
Pauwels, Louis 45
Pavel, Toma 7
Pavlov, I.P. 144
Pătrăşcanu, Lucreţiu 19
Păunescu, Adrian 49, 120, 156, 167, 172, 211, 242
Pârvan, Vasile 112, 295
Pârvulescu, Jean 294
Pericle 172
Petrescu, Anca 255
Petrescu, Camil 2, 56, 225, 336, 347, 373, 380
Petrescu, Dan 6, 325, 382

Petrescu, Ioana Em. 86
Petrescu, Radu 225
Petrişor, Marcel 380
Picasso, Pablo 37
Picon, Gaetan 135
Piliuţă, Constantin 332
Pintilie, Lucian 7, 24, 25, 104, 107, 108, 194, 235
Pituţ, Gheorghe 327
Piţa, Dan 25
Planchon, Roger 92–96
Platon 296
Pleşu, Andrei 228, 234, 294–300, 330, 352, 354, 355, 358, 363, 365, 366
Pliniu cel·Tînăr 116
Pliuşci, Leonid 190
Poe, Edgar Allan 290
Pop, Ion 238
Popescu-Cadem, C. 29
Popescu, D.R. 60, 64, 120, 152–157, 163, 241, 242, 244, 246, 327, 328
Popovici, Doru 334
Popovici, Titus 242
Poteca, Eufrosin 232
Preda, Marin 49, 52, 64, 77, 128, 131, 175, 305–307, 329, 378, 379
Purcaru, Ilie 334

Racine, Jean 239
Radek 35
Radin, Ioan 325
Rafael 296, 297
Raicu, Lucian 111–116, 175, 210, 303, 330
Ralea, Mihai 329
Rădulescu-Motru, Constantin 334
Răutu, Leonte 329
Rebreanu, Liviu 57, 336
Rebreanu, Vasile 334
Réchou, Romain 100, 101
Regman, Cornel 330
Relgis, Eugen 329
Revel, Jean-François 71, 102
Ricoeur, Paul 284
Rimbaud 287, 304
Rinaldi, Angelo 259
Ritter, Carl 155
Rivarol 26
Robbe-Grillet, Alain 214
Roll, Ştefan (Gh.Dinu) 21
Roman, Horia 17–23
Roosevelt, Franklin Delano 39, 102
Rosen 169, 171
Rotman, Patrick 44
Roux, Dominique de 291
Rozanov, Vasili 116
Rupnik, Jacques 110, 385

Sadoveanu, Ion Marin 20, 288
Sadoveanu, Mihail 48, 59, 141, 246
Saharov, Andrei 193
Saint-Côme, Monique (Monica Lovinescu) 2
Saint-John Perse 259, 260, 264
Sarraute, Nathalie 197, 301
Sartre, Jean-Paul 35, 36, 39, 95, 285–287
Savu, Tudor Dumitru 287
Sălcudeanu, Petre 119, 127–131, 241, 242
Săraru, Dinu 49, 147–152, 167, 328
Scarlat, Mircea 209
Schelling, Friedrich 230–232
Schlegel, Friedrich von 230
Shakespeare 211, 273, 317
Sieyès 62
Silvestri, Artur 42, 140, 141, 326, 328

Simion, Eugen 112, 175, 176, 210, 237, 327, 349, 377
Simionescu, Mircea Horia 225
Simuţ, Ion 97
Sin, Mihai 312–314, 317, 325, 342
Sîntimbreanu, Mircea 325
Sîrbu, Cristian 329
Smolar, Alèxandr 102, 190
Soljeniţîn, Aleksandr 10, 33, 117, 132, 144, 216
Sollers, Philippe 72–74, 228
Sorescu, Marin 107
Soutou, Jean-Marie 102, 110
Spitzer, Leo 258
Staël, Madame de 182
Stalin, I.V. 10, 28, 39, 40, 72, 102, 145
Stamatu, Horia 85
Stan, Nicolae 213, 214, 216, 217
Stanciu, Mircea Valer 194
Stancu, Zaharia 64, 291
Stanislavski 106
State, Aurel 193
Stănescu, Nichita 310
Steinhardt, N. 330, 356–361, 380
Stere, Constantin 17, 328
Stolojan, Sanda 386
Stolojan, Vlad 386
Strehler 105, 108, 317, 318
Sturdza, Mihai Gr. 367–370
Suarès, André 359
Suchianu, D.I. 329
Suvarin, Boris 157, 158
Svoboda, Ludvik 104

Şerban, Andrei 7, 104
Şora, Mihai 330
Ştefan cel Mare 23
Ştefoi, Elena 97

Tacit 291
Tarkovski, Andrei 254
Tattarescu, Gheorghe 66
Tatu, Michel 102
Tavernier, René 191
Teodorescu, Cristian 257, 341, 342
Teodorescu, Virgil 117
Tereza de Avila 297
Thédrel, Arielle 178
Thibaud, Paul 190
Thorez, Maurice 27
Thorez, Paul 27, 28
Tillich, Paul 284
Tit Liviu 116
Titel, Sorin 119, 174–176
Tolstoi, L.N. 113, 114
Toma, A. 59
Toulain, Hervé 385
Towarnicki, Frédéric de 284
Troţki, Lev D. 34
Tudor, Corneliu Vadim 168–173, 272, 324, 326
Tudoran, Dorin 6, 42, 43, 60–63, 101, 121, 165, 189, 191, 193, 246
Tulbure, Victor 329
Turner, William 183

Ţeposu, Radu G. 341, 342
Ţic, Nicolae 120, 326
Ţoiu, Constantin 175, 241
Ţopa, Sorana 305–308
Ţuculescu, Ion 160
Ţurlea, Petre 29

Ungheanu, Mihai 141, 209, 210, 237–241, 245, 324, 328, 334
Ungureanu, Traian 196, 341
Urmuz 197, 224
Ursu, Gheorghe 248

Valéry, Paul 197, 199, 259,
  260, 268
Venturi, Lionello 297
Veroiu, Mircea 25
Vestdijk, Simon 297
Vianu, Tudor 295
Vieru, Sorin 362, 364
Vinea, Ion 56
Vişoianu, Constantin 329
Vitez, Antoine 106
Vlad, Tudor 249, 250, 253
Vladimirescu, Tudor 161, 162
Vladislav, Jan 190
Vlahuţă, Alexandru 50, 274
Voiculescu, Vasile 30
Voltaire 217, 221, 223
Voronca, Ilarie 336
Voznessenski 207
Vrancea, Ileana 381
Vulcănescu, Mircea 232
Wajda, Andrzej 25, 74, 75
Warrin, Olivier 253
Weill, Kurt 317, 318
Weil, Simone 158
Weininger 260
Wiener, Norbert 112
Wilde, Oscar 356
Williams, Tennessee 225
Woolf, Virginia 226

Zamfir, Mihai 330, 372–374
Zamfirescu, Dan 172, 211,
  324, 334, 335
Zarifopol, Paul 225
Zăinescu, A.I. 326, 328
Zărnescu, Narcis 258, 326
Zinoviev, Aleksandr 153, 216,
  313
Zub, Al. 330

Cuprins

Cuvînt înainte 5

8 ianuarie 1983. Ce ne rămîne de la Aragon 9
21 ianuarie 1983. *Prinţul Ghica* de Dana Dumitriu 11
4 februarie 1983. Risipitorul Horia Roman 17
25 februarie 1983. O săptămînă a filmului românesc la Paris 23
3 martie 1983. Copilării staliniste 27
4 martie 1983. Biografii şi rectificări 28
17 martie 1983. Sinuciderea lui Koestler 33
29 aprilie 1983. Panică ideologică 41
13 mai 1983. „Curajul cu artă“ 46
27 mai 1983. „Simplele întîmplări“ ale lui Alexandru George 50
8 iulie 1983. 75 de ani de la crearea Societăţii Scriitorilor Români 56
16 septembrie 1983. Cazul Dorin Tudoran 60
23 septembrie 1983. Albanizarea culturii după consfătuirea de la Mangalia 64
29 septembrie 1983. Intelectualii de stînga faţă cu guvernul socialist francez 67
30 septembrie 1983. *Polemici cordiale* de Octavian Paler 75
11 noiembrie 1983. Libertate şi remuşcări: Petru Dumitriu 78
6 ianuarie 1984. Anul 1984 sub semnul lui Orwell 84
20 ianuarie 1984. *Revoluţie culturală* de L. M. Arcade 85
16 februarie 1984. Succesul lui Kundera la Paris 89
12 aprilie 1984. *Ionesco* — un spectacol de Roger Planchon 92

13 aprilie 1984. Un debut: George Cuşnarencu 96
25 mai 1984. „Dulce schizofrenie"? 100
31 mai 1984. Colocviul „Ialta" organizat de Paul Goma 102
8 iunie 1984. Un eseu al lui George Banu despre teatru 103
21 iunie 1984. Dezbatere despre pacifism 109
22 iunie 1984. Lucian Raicu la 50 de ani 111
29 iunie 1984. Scriitorii şi Canalul 116
14 septembrie 1984. *Dimineaţă pierdută* de Gabriela Adameşteanu 121
5 octombrie 1984. Istoria secretă descifrată de Petre Sălcudeanu? 127
11 octombrie 1984. Pierre Emmanuel şi România 132
19 octombrie 1984. Se poate trăi în istorie? (Ştefan Agopian şi Adriana Bittel) 135
2 noiembrie 1984. Noua Dreaptă de la Bucureşti 140
16 noiembrie 1984. Dinu Săraru şi avatarurile „omului nou" 147
20 noiembrie 1984. D. R. Popescu la „izvor" şi la Congres 152
22 noiembrie 1984. Boris Suvarin, o memorie cît un veac 157
14 decembrie 1984. Laurenţiu Fulga şi conştiinţa chinuită 158
28 decembrie 1984. Planul de analfabetizare 162
11 ianuarie 1985. Vadimita cronică 168
25 ianuarie 1985. Clipa cea repede a lui Sorin Titel 174
8 februarie 1985. Poemele post-cenzurate ale Anei Blandiana 177
12 aprilie 1985. Buldozerul împotriva memoriei de piatră 178
19 aprilie 1985. Exaltarea artei 181
26 aprilie 1985. *Le second messager* de Bujor Nedelcovici 183
7 iunie 1985. Din nou Dorin Tudoran 189
14 iunie 1985. Ioan Lăcustă la „uşa domnului Caragiale" 193
21 iunie 1985. *Caravana cinematografică* de Ioan Groşan 198
6 septembrie 1985. *Zenobia* de Gellu Naum 202

11 octombrie 1985. Manevre neoproletcultiste 208
25 octombrie 1985. *Boare de Waterloo* de Nicolae Stan 212
8 noiembrie 1985. Candide la Bucureşti 217
15 noiembrie 1985. Debutul lui Bedros Horasangian 223
22 noiembrie 1985. Discuţii în jurul lui C. Noica 228
6 decembrie 1985. Dialog Daneliuc-Caramitru 234
13 decembrie 1985. Mihai Ungheanu împotriva *Caietelor critice* 237
27 decembrie 1985. Retrospectivă 241
10 ianuarie 1986. *Ascensiune nocturnă*, de Tudor Vlad 249
31 ianuarie 1986. Bucureştiul — şantier 253
7 februarie 1986. *Prezent* de Mircea Iorgulescu 255
28 februarie 1986. „Exerciţiile de admiraţie“ ale lui Cioran 258
14 martie 1986. Anticultura la Televiziunea Română 269
11 aprilie 1986. *Rochia de crin* a Adinei Kenereş 274
2 mai 1986. La moartea lui Mircea Eliade 277
15 mai 1986. Doliu la Paris: Simone de Beauvoir şi Jean Genet 285
20 iunie 1986. *Desculţe* de Radu Albala 287
11 septembrie 1986. Raymond Abellio 291
12 septembrie 1986. *Ochiul şi lucrurile* de Andrei Pleşu 294
26 septembrie 1986. Noi *Teme* ale lui Nicolae Manolescu 300
7 noiembrie 1986. Sorana Ţopa 305
14 noiembrie 1986. „Petreceri“ nonconformiste 308
9 ianuarie 1987. *Schimbarea la faţă* de Mihai Sin 312
22 ianuarie 1987. Eşec brechtian la Paris 317
23 ianuarie 1987. *Mitul pagubei* de Sanda Golopenţia 318
13 februarie 1987. Viitor retezat 323
20 februarie 1987. Avatarurile *Vieţii Româneşti* 327
20 martie 1987. Artiştii plastici în căutare de expoziţii 330
27 martie 1987. Literatura română nedreptăţită? 335
29 mai 1987. Proză scurtă şi roman 341
12 iunie 1987. *Huliganii* în haine franţuzeşti 346
26 iunie 1987. Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu despre C. Noica 351

4 septembrie 1987. *Escale în timp şi spaţiu* de N. Steinhardt 356
18 septembrie 1987. *Epistolarul* lui Gabriel Liiceanu 361
25 septembrie 1987. *Privilegiu* de Maria-Luiza Cristescu 366
2 octombrie 1987. *Poveste de iarnă* de Mihai Zamfir 372
27 noiembrie 1987. *Fereastra criticului* de Valeriu Cristea 376
3 decembrie 1987 Ecoul la Paris al revoltei de la Braşov 380

Anexe 381

Indice de nume proprii 387

43357

Culegere şi paginare ADISAN COMPUTER